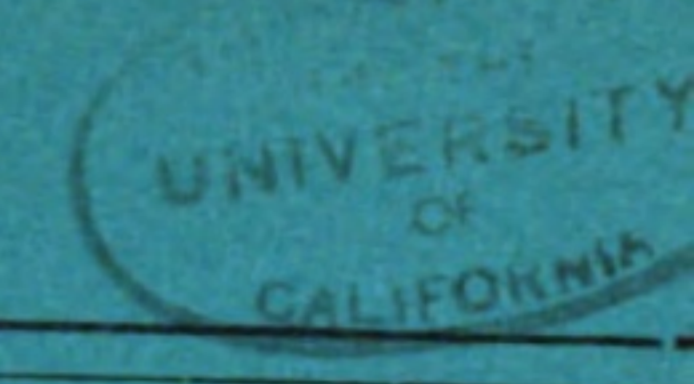













MÜNCHENER
BEITRÄGE ZUR ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.
HERAUSGEGEBEN VON
H. BREYMANN UND J. SCHICK.
XLIII. HEFT.

# GIACINTO ANDREA CICOGNINIS LEBEN UND WERKE,

UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG SEINES DRAMAS

## LA MARIENNE OVVERO IL MAGGIOR MOSTRO DEL MONDO.

VON

Dr. LUDWIG GRASHEY.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1909.

*Fortsetzung auf der 3. Umschlagseite.*



# MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

# ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

---

XLIII.

## GIACINTO ANDREA CICOGNINIS LEBEN UND WERKE.

LEIPZIG.

A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.

(GEORG BÖHME).

1909.



# GIACINTO ANDREA CICOGNINIS LEBEN UND WERKE,

UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG SEINES DRAMAS

## LA MARIENNE OVVERO IL MAGGIOR MOSTRO DEL MONDO.

VON

Dr. LUDWIG GRASHEY.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1909.



Meiner lieben Frau!



Mit Freuden ergreife ich die Gelegenheit, Herrn Geh. Hofrat Dr. Breymann, der mich zu der Abfassung der vorliegenden Arbeit veranlasst hat, für die grosse Liebenswürdigkeit, mit welcher er bis zum endgültigen Abschlusse dieser Dissertation mich mit Rat und Tat unterstützt hat, meinen herzlichsten, aufrichtigsten Dank auszusprechen. Besonderen Dank schulde ich auch Herrn Geh. Hofrat Dr. Breymann und Herrn Professor Dr. Schick für ihre gütige Hilfe bei der Korrektur der Druckbogen.

L. G.



# Inhalt.





# Benützte Literatur.

Allacci, Leone: Drammaturgia. Roma 1666. 8°.

Bartoli, Adolfo: Scenari inediti della commedia dell' arte. Firenze 1880. 8°.

Belloni, Antonio: Intorno a una Tragedia del Goldoni, in: Raccolta Di Studii Critici Dedicata Ad Alessandro D'Ancona. Firenze 1901. 4°.

—, —: Il Seicento in Storia Letteraria D'Italia. Milano [1899]. 4°.

Bencini, Mariano: Rime amorose inedite ora pubblicate. Firenze 1884. 8°.

Bethge, J.: Zur Technik Molières. Zweiter Teil. In Körting's Zeitschr. f. franz. Spr. u. Lit. 1899.

Bolte, Joh.: Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert. 1895. 8°

Breymann, H.: Calderon Studien. I. Teil: Die Calderon-Literatur. 1905. 8°.

Calderon de la Barca: Comedias. Coleccion hecha e ilustrada por Don Eugenio Hartzenbusch. Tomo Primero. Madrid 1848. 8°.

Caprin, Giulio: La commedia dell' arte al principio del secolo XVIII., in: Rivista Teatrale Italiana d'Arte Lirica e Drammatica. Anno V. Vol. 9. Fasc. 2. Febbraio.

Cicognini, Giacinto Andrea: Comedie. [Hamburger Stadtbibliothek. Realcat. SDe. Vol. V. p. 38.]

—, —: Comedie. [Kgl. Öffl. Bibliothek zu Dresden. Poetic, b) Poëtae Italic.: 620.]

Cinelli: Biblioteca Volante. Venezia 1735.

Concari, T.: Il Settecento in Storia Letteraria D'Italia. Milano [1905]. 4°.

Croce: Una Nuova Raccolta di Scenarii in Giorn. Stor. d. lett. it. XXIX (1897), pag. 211 ff.

Despois-Ménard: Œuvres de Molière. Édition des Grands Écrivains de la France. Tome V. 8°.

Dessoff, Albert: Über englische, italienische und spanische Dramen in den Spielverzeichnissen deutscher Wandertruppen, in: Koch's Stud. z. vgl. Lit. Gesch. I (1901).

—, —: Über spanische, italienische und französische Dramen in den Spielverzeichnissen deutscher Wandertruppen, in: Koch's Zeitschr. f. vgld. Lit.-Gesch. IV (1891).

Farinelli, Arturo: Spanien und die spanische Literatur im Lichte der deutschen Kritik und Poesie, in: Koch's Zeitschr. f. vgl. Lit.-Gesch. V (1892).



Farinelli, Arturo: Don Giovanni. Note Critiche, in: Giorn. Stor. d. lett. ital. XXVII (1896), pag. 44 ff.

Fürstenau, Moritz: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV., unter Berücksichtigung der ältesten Theatergeschichte Dresdens. Dresden 1861. 2 Bde. 8°.

Galvani, Livio Niso: I Teatri Musicali di Venezia. Milano 1878. 4°.

Ginguené, P. L.: Histoire Littéraire d'Italie. Paris 1834. XII.

Giornale d'Erudizione: Volume III (1890—91): Giuglio 1891.

Goldoni, Carlo: Collezione Di Tutti I Drammi E Opere Diverse Di —. Venezia (Antonio Zatta E Figli) 1792 u. 93. 8°.

Gottsched, J. Chr.: Nöthiger Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst. Leipzig I. 1757. II. 1765. 8°.

Grillparzer, Franz: Studien zum spanischen Theater, in: Grillparzers sämtliche Werke in sechzehn Bänden. Berlin-Leipzig [o. J.]. 8°.

[Gueulette:] Nouveau Théâtre Italien. Paris (Coustelier) 1718. [2 Bde.] [Münchener Hof u. Staatsbibl.: P. o. gall. 2120.] 8°.

Heine, Karl: Johannes Velten. Halle 1887. 8°.

—, —: Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched. Halle 1889. 8°.

Krenkel, Max: Klassische Bühnendichtungen der Spanier. II. Leipzig 1885. 8°.

Landau, Marcus: Die Dramen von Herodes und Mariamne, in: Koch's Zeitschr. f. vgl. Lit.-Gesch. N. F. (1895) VIII.

Lisoni, Alberto: Gli Imitatori del Teatro Spagnolo. Parma 1895. 8°.

—, —: Un Famoso Commediografo Dimenticato. (G. A. Cicognini) I. La Vita. Parma 1896. 8°.

—, —: La Drammatica Italiana nel secolo XVII. Parma 1898. 8°.

Lope de Vega: Obras Publicadas por la Real Academia Española. Madrid 1902. 4°.

Ludwig, Albert: Lope de Vega's Dramen aus dem karolingischen Sagenkreise. Berlin 1898. 8°.

Meissner, Johannes: Die englischen Komödianten in Österreich, in: Jahrb. d. deutsch. Shakesp.-Ges. (1884) XIX, 141 ff.

Mentzel, E.: Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. Frankfurt a. M. 1882. 8°.

Mira de Amescua: Sammlung spanischer Dramen I. [Hamburger Stadtbibliothek. Realcat. SDd. Vol. II. p. 35.] [Ohne Jahr und Herausgeber.]

[Parfaict]: Dictionnaire des Théâtres de Paris. Paris 1756. 3 Bde. 8°.

Schack, Adolf Freiherr von: Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1854. 3 Bde. 8°.

Schaeffer, Adolf: Geschichte des spanischen Nationaldramas. Leipzig 1890. 2 Bde. 8°.

Schneider, Adam: Spaniens Anteil an d. deutsch. Lit. d. 16. u. 17. Jhdts. Strassburg 1898. 8°.

Simone-Brouwer: Don Giovanni nella Poesia e nell' Arte Musicale. Napoli 1894. 8°.

Sterzi, Mario: Jacopo Cicognini. Estratto dal Giornale Storico e Letterario della Liguria. Anno III, V, 11—12. Novembre—Dicembre. La Spezia 1903. 8°.

Stiefel, A. L.: [Besprechung von] N. Lebermann: Belisar in der Lit. der germanischen und romanischen Nationen. Koch's Stud. zur vgl. Lit.-Gesch. (1901) I, 139.

Testi, Fulvio: Poesie Liriche del Conte D. —. Venetia 1691. 8°.

Ticknor, Georg: Geschichte der schönen Literatur in Spanien. Deutsch mit Zusätzen hg. v. Nik. Heinr. *Julius*. Leipzig 1852. 2 Bde. 8°.

Voragine, Jacobi a: Legenda Aurea vulgo Historia Lombardica Dicta. Dresdae et Lipsiae 1846. 8°.

Wagner, B. A.: Zu Lessings spanischen Studien. Progr. Berlin. Sophien-Real-Gymnasium 1883. 4°.

Wagner, Jos. Maria: Alte Dramen. Mitgeteilt von — —, im Serapeum. Leipzig 1866. S. 319 und 320.

Wesselofsky, Alexis: Deutsche Einflüsse auf das alte russische Theater. Prag (Selbstverlag) 1876. 8°.

Wiese-Pèrcopo: Geschichte der italienischen Liter. von den Anfängen bis zur Gegenwart. Leipzig und Wien 1899. 8°.

---

In der obigen Liste sind folgende, vom Verfasser benützte Werke nicht aufgeführt, da deren Titel bereits bei Lisoni, Gli Imitatori etc., Un Famoso Commediografo etc. und La drammatica italiana etc. verzeichnet sind: Allacci: Drammaturgia (1755[2]); Arteaga: Rivoluzioni etc.; Bartolommei: Amore opera a caso; Ciampi: La commedia etc. Crescimbeni: La bellezza etc.; Gozzi: Ragionamento etc.; Klein: Geschichte etc.; Napoli-Signorelli: Storia critica etc.; Negri: Istoria degli scrittori fior.; Quadrio: Della storia e della ragione etc.; Riccoboni: Histoire du théâtre ital; Tiraboschi: Storia della Lett. etc.



## I. Lebensverhältnisse Cicogninis.

„*Pochissimo, quasi nulla conosciamo della vita del fiorentino Giacinto Andrea Cicognini.*" Mit diesen Worten beginnt Lisonis Abhandlung über G. A. Cicognini, die erste Schrift, deren Titel ausführlichere Nachrichten über das Leben des florentinischen Dramendichters erwarten lässt[1]). Doch beschränkt sich der Verfasser im allgemeinen auf eine vergleichende Zusammenstellung von Auszügen aus älteren Literaturgeschichten.

Zunächst teilt er das von Negri[2]) über den Vater des Dichters, Jacopo Cicognini, Berichtete mit, wonach dieser am 27. März 1577 zu Castrocaro geboren wurde, Mitglied der Akademien der *Umoristi* und der *Intronati* war, im Jahre 1600 zu Pisa die Würde eines Doktors der Rechte erhielt und die Stadt Segni als *viceduca* regierte.

Die Richtigkeit dieser Angaben findet sich in Mario Sterzis Schrift über Jacopo Cicognini bestätigt[3]). Sterzi fand in der Biblioteca Nazionale zu Florenz ein unnumeriertes Manuskript des Antonio Malatesti, eines Zeitgenossen von Jacopo Cicognini und dessen Sohn Giacinto Andrea. Die Handschrift enthält einige Verse über Jacopo's Tod und am Schlusse folgende biographische Notiz über den Verstorbenen: „*Fù molto amico nostro, s'addotorò in Pisa, e partitosi di Firenze col cardinal Sauli, servì a Roma altri cardinali, e*

1) „*Un famoso commediografo dimenticato* I. La Vita". Parma, 1896.

2) „*Istoria degli scrittori fiorentini.*" Firenze, 1722.

3) Siehe *Giornale storico e letterario della Liguria.* Anno III. V. 11—12. Novembre-Dicembre. La Spezia. 1903.

*l'ebbe caro in particolar modo il Montalto: governò Segni: disgustossi in palazzo e tornò nel 1616: entrò in Mercanzia: è morto ch'era cancelliere*".

Sterzi weist nach. dass Jacopo Cicognini bereits vor dem Jahr 1616 wiederholt nach Florenz zurückkehrte und sich hier im Jahre 1605 mit Isabella Berti vermählte[1]).

Was Jacopo Cigognini bewog seine angesehene Stellung aufzugeben, geht aus Malatestis Worten nicht hervor. Wohl aber berechtigen sie uns zu der Annahme, dass Jacopo seit jener Zeit mit grossen finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, musste er sich doch schliesslich mit dem bescheidenen Posten eines Stadtschreibers begnügen. Überdies veröffentlichte Sterzi in der erwähnten Schrift ein Dokument, in dem von der vollkommenen Verarmung des Jacopo Cicognini die Rede ist. Dieses Dokument, das später noch ausführlich zu besprechen sein wird, befindet sich in dem Staatsarchiv von Pisa, stammt aus dem Jahr 1623 und enthält eine Erklärung von 6 Florentiner Bürgern, welche bestätigen, dass Jacopo „*non possedeva alcun bene stabile in questo mondo*".

Jacopo Cicognini fand ein sehr trauriges Ende. Aus einer von Lisoni angeführten Stelle des Nicius Erythraeus („*Pinacotheca*") geht hervor, dass sich der Vater unseres Dichters in einem Anfall von Liebesraserei aus einem Fenster stürzte und tot liegen blieb.

Sterzi fand in der *Biblioteca Nazionale* zu Florenz drei Handschriften, welche mit der Mitteilung des Erythraeus vollkommen übereinstimmen. Der erste codex (Cl VII n 74) enthält auf Blatt 72 folgendes Epigramm von Jacopos Freund Persiani:

> *Giace sepolto in quest' oscura cassa*
> *il tosco Cicognini poeta pazzo*
> *fu cagion di sua morte una bardassa*
> *che fe' gettarlo a terra da un terrazo.*

---

[1]) Biblioteca Marucelliana — Cod. A. 161. — „Cicognini da Castro Caro Mes. Jacopo di Baccio Cicognini da Castro Caro in Firenze con Isabella di Domenico Berti l'anno 1605 in gab. n. 628".

Der zweite codex (Cl VII n 358) weist ein Sonett von Adimari auf, das betitelt ist „*Sopra il Cicognini precipitatosi da una finestra*“, der dritte (cod. magliabecch. Cl 25) folgende Notiz von unbekannter Hand, die am 28. Oktober 1633, einen Tag nach Jacopos Tod, geschrieben wurde: „*A dì 28 ottobre 1633 — Jacopo Cicognini, poeta insigne e raro comico: questi impazzò d'anni 56; si buttò da una finestra e morse*“.

Was Jacopos Beziehungen zum Theater betrifft, so erfahren wir bereits in der Pinacotheca des Erythraeus, dass der Vater des Giacinto nicht nur Komödien dichtete, sondern auch selbst als Schauspieler auftrat. Jacopo soll sogar dem Schauspieler Fritellino seinen Sohn zur Ausbildung übergeben haben. Ob dieser Sohn Giacinto war, wissen wir nicht. Übrigens schenkt Erythraeus selbst dieser im Volk verbreiteten Meinung keinen Glauben.

In dem von Lisoni abgedruckten Abschnitte aus Negris *Istoria degli scrittori fiorentini* wird dann noch auf die hohe Abstammung der Familie Cicognini hingewiesen. In einem Diplom des Dogen Marino Grimani vom 6. August 1602 wurde Jacopo Cicognini ausdrücklich als Sprosse der Cicogna, eines alten venezianischen Geschlechtes, bezeichnet. Pasquale Cicogna, ihr bedeutendstes Mitglied, so sagt das Dokument, habe vor zwei Jahrhunderten die Würde eines Dogen von Venedig bekleidet.

Lisoni führt ausserdem ein bereits von Klein [1]) erwähntes Sonett von Giulio Strozzi an, das der 1650 veröffentlichten Ausgabe von Giacinto Andrea Cicogninis musikalischem Drama *Giasone* vorgedruckt wurde, und in dem der Verfasser als würdiger Nachkomme der Familie Cicogna gefeiert wird.

Lisoni stellt dann einen Irrtum Negris fest, welcher behauptet, Jacopo Cicognini sei zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Florenz gestorben. Lisoni dagegen schliesst sich Cinellis *Toscana Letterata* an, der zufolge Jacopo Cicognini im Jahre 1638 gestorben sein soll.

Beide Angaben sind aber falsch. Jacopo Cicognini starb

[1]) Geschichte des Dramas, V, 718.





am 27. Oktober 1633, wie Mario Sterzi nachgewiesen hat. Dieser beruft sich auf den im Staatsarchiv zu Florenz befindlichen *Necrologio* für die Zeit von 1620—1634. Hier liest man unter dem 27. Oktober 1633: *Messer Jacopo di Baccio Cicognini sepolto in S. Simone.* Auch die bereits erwähnte, von einem Anonymus herrührende Notiz, die in der *Magliabecchiana* zu Florenz sich befindet, liefert den Beweis, dass Jacopo Cicognini tatsächlich im Jahre 1633 starb.

Wenden wir uns nun zu Giacinto Andrea Cicognini selbst. Lisoni widerlegt gleich zu Beginn seiner im Jahre 1896 erschienenen Abhandlung einen Irrtum Kleins[1]), der in Negris *Istoria degli Scrittori Fiorentini* (Firenze, 1722) wohl ein Langes und Breites über Jacopo Cicognini, über dessen Sohn aber kein Wort gefunden haben will. Nun enthält aber Negris Schrift auf S. 236 folgende Stelle über unsern Dichter: „*Figliuolo di Jacopo, ereditò dal padre suo l'inclinazione alla scena; e doppo avere fatto parlare con le sue comiche rappresentazioni i teatri di Firenze, sua patria, poco soddisfatto per qualche interpretazione fatta alle sue allusioni, passò a Venezia, ove trovò più teatri aperti alle sue ingegnose invenzioni, che furono sempre ascoltate con applauso dagli uditori; ed ebbe la fortuna di sentirle sopra le scene di tutta Italia rappresentate e sotto i torchi di più città impresse. Continuò lungo tempo la sua residenza in Venezia, dove l'anno 1660 morì, lasciando moltissime sue comiche e tragiche composizioni, sì sacre come profane, in versi e in prosa.*“

Dann gibt Lisoni eine auch von Klein[2]) mitgeteilte Stelle aus der *Toscana Letterata* des Giovanni Cinelli wieder. Dieser berichtet, dass Giacinto Andrea Cicognini Doktor der Rechte und zugleich hervorragender Komödiendichter war. Obwohl eine grosse Zahl von *commedie* unter seinem Namen gedruckt worden seien, habe er in Wirklichkeit nur 18 Stücke verfasst, deren Titel Cinelli aufführt. Er beruft sich hierbei auf die Vorrede des Marchese Mattias Maria Bartolommei zu

---

[1]) Geschichte des Dramas, V, 666.
[2]) Geschichte des Dramas, V, 717.

seinem Lustspiel *Amore opera a Caso*, Firenze 1668. In dieser Vorrede heisst es von Cicognini *„toltoci si può dire innanzi tempo“*.

Zehn Stücke habe Cicognini in seiner Vaterstadt Florenz, die übrigen acht aber in Venedig geschrieben, wohin er wegen einer ihm widerfahrenen schweren Beleidigung sich freiwillig zurückzog. Dort sei er um das Jahr 1650 gestorben. Letztere Angabe bezeichnet Lisoni mit Recht als falsch. Dass Cicognini erst im Jahre 1660 starb, werde auch von zwei anderen Seiten bestätigt, nämlich von Quadrio[1]) und durch den Catalogo C der *Biblioteca Casanatense*, wo zu lesen steht: *„Cicognini Giacinto Andrea florentinus Jacobi fil. Obiit an.* 1660“.

In Biscionis *Giunte* zu Cinellis *Toscana Letterata* erfahren wir, dass der jüngere Cicognini Mitglied der beiden literarischen Akademien der *Instancabili* und der *Infiammati* war. In letzterer bekleidete er das Amt eines *consigliere*, wie wir in der Vorrede des Agostino Coltellini zu den *Imprese di Francesco Ermini* erfahren. *Instancabile* wird er auch auf dem Titelblatte seines musikalischen Dramas *Giasone* genannt, in einer andern von Fiorillo veranstalteten Ausgabe des Dramas wird er als *„Accademico Acceso“* bezeichnet, ebenso in einer Ausgabe des *Orontea*.

Lisoni weist nun auf die Tatsache hin, dass, sowohl Negri als auch Cinelli zufolge, Cicognini aus Verstimmung über eine in Florenz ihm widerfahrene Beleidigung diese Stadt verliess, und dass auch Bartolommei in der erwähnten Vorrede von einer Übersiedelung nach Venedig spricht. Welcher Art jedoch die dem Dichter zugefügte Kränkung war, und worin sie ihren Grund hatte, vermag auch Lisoni nicht festzustellen, doch hält er es nicht für ausgeschlossen, dass einige zum Teil sehr scharfe Satiren über die Gesellschaft von Florenz für den Verfasser, Cicognini, unangenehme Folgen hatten und ihn dazu bewogen seiner Vaterstadt den Rücken zu kehren.

---

[1]) *Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia.* Milano 1743. Vol. III. Libro I. Dist. I. Cap. IV. pag. 114.

Hiermit sind die von Lisoni über das Leben des Giacinto Andrea Cicognini gesammelten Nachrichten vollkommen erschöpft.

An dieser Stelle sei bemerkt, dass auch die verschiedenen Nachschlagewerke, die *Biographie Universelle, Jöchers Gelehrtenlexikon, Ersch und Grubers Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste,* keinen neuen Beitrag zur Lebensgeschichte Cicogninis enthalten, was bereits von Klein festgestellt worden ist.

Die sechste Ausgabe der 1878 erschienenen *Nuova Encyclopedia Italiana* beschränkt sich auf folgende Mitteilung: *Cicognini Giacomo* (sic!) *Andrea. Poeta fiorentino, visse nella prima metà del secolo XVII, e vuolsi fosse il fondatore del dramma musicale mediante l'introduzione delle ariette. Scrisse, fra gli altri drammi, Giasone* (1641). *Vedi Negri, Scrittori fiorentini*" [1]).

Eine interessante, wenn auch spärliche Nachricht über unsern Dichter enthalten die von Baccini 1886 zu Florenz in den *Letture di Famiglia* veröffentlichten *Scritti Inediti di Bartolommeo Corsini.* Corsini erzählt, dass im Karneval des Jahres 1641 Jacopo Cicogninis geistliches Schauspiel *Santa Agata* von den *Comici Infiammati* aufgeführt wurde. Unter diesen war auch Giacinto Andrea Cicognini *che fece parte doppia.* Er spielte nämlich die Rolle der Zwillinge *Laurindo* und *Laurinda.*

Weitere Beiträge zur Biographie Giacintos liefert Mario Sterzis bereits erwähnte Schrift über *Jacopo Cicognini* (1903). Den wenigen handschriftlichen Notizen Malatestis über Jacopo entnahm Sterzi, dass Giacinto Andrea Jacopos ältester Sohn war und im Jahre 1606 geboren wurde. Ferner stellte er fest, dass der junge Cicognini im Jahre 1619 in das *Collegio Mediceo* zu Pisa eintrat. Im Staatsarchiv zu Pisa befindet sich nämlich in den *Negozi dello Studio e*

---

[1]) Negri, Giulio, *Istoria degli scrittori fiorentini con le annotazioni e giunte di Salvini e Gori.* Ferrara 1722, pag. 323—324 enthält nur das von Lisoni bereits Erwähnte.

*Ruote* genannter Anstalt (anno 1623—12 lug. 1626—cod. n 21—a c. 190 t) eine Abschrift der *matricola di scolare*, welche im Jahre 1619 Giacinto Andrea Cicognini von dem Rektor Agostino Tristano ausgestellt wurde. In derselben Handschrift hat Sterzi ein Gnadengesuch des Giacinto Andrea gefunden, der im Jahre 1623 die Grossherzogin Christine und Ferdinand II. um Bewilligung eines Freiplatzes im *Collegio Mediceo* bat, da ihn seine vollständige Mittellosigkeit sonst zwänge seine Studien abzubrechen. Der Bittschrift ist ein Zeugnis von sechs Bürgern aus Florenz beigefügt, das folgenden Wortlaut hat: *Noi infrascritti facciamo fede per la verità come mess. Jacopo Cicognini non ha alcun bene stabile in questo mondo e che è carico di famiglia con quattro figli e la moglie gravida di sei mesi, che per ciò in alcun modo non può mantenere a studio suo figlio, et per esser la verità haviam soscritto di nostra propria mano.*"

Auch auf Giacinto Andreas Übersiedelung nach Venedig kommt Sterzi zu sprechen. Er ist der Ansicht, das Cicognini von Florenz fliehen musste, um den Nachstellungen seiner Feinde zu entgehen, die ihm seine dichterischen Erfolge nicht vergönnten.

Sterzi stützt sich hierbei auf die Stelle bei Negri und ausserdem auf die 44. Strophe der von Francesco Maria Giganti auf den Tod des Grafen Fulvio Testi gedichteten Ode[1]).

Die Strophe lautet folgendermassen:

*Cecognin, cui sù'l dorso*
*Tentò livida man premere indarno,*
*Or che dal tuo bell' Arno*
*Verso il monte di Febo indrizzi il corso,*
*Canta con stile aperto,*
*Che sia l'erto di Pindo oggi deserto.*

Diese Verse lassen nicht erkennen, ob das Leben des Giacinto von einer schweren Krankheit oder von einer andern Gefahr bedroht wurde. Immerhin ist es möglich, dass sie sich auf einen gegen ihn unternommenen Anschlag

[1]) Vgl. *Poesie Liriche del Conte D. Fulvio Testi.* Venetia. 1691.

beziehen, dem Cicognini durch die Flucht nach Venedig glücklich entging.

Doch ist es nicht sehr wahrscheinlich, dass die blosse Missgunst seiner Neider Cicognini zwang sich nach Venedig zu wenden. Viel glaubhafter klingt die von Lisoni[1]) ausgesprochene Vermutung. Lisoni hält es nämlich nicht für ausgeschlossen, dass eine von Giacinto Andrea über die Gesellschaft von Florenz verfasste und viele persönliche Angriffe enthaltende Satire *Scappinate sopra le Dame di Fiorenza* oder irgend ein ähnliches Gedicht ihn nötigte seine Vaterstadt zu verlassen.

Fassen wir die wenigen über das Leben von Giacinto Andrea Cicognini vorhandenen Angaben kurz zusammen, so ergibt sich: Er wurde im Jahre 1606 als Sohn des Rechtsgelehrten und Akademikers Jacopo Cicognini und dessen Frau Isabella Berti geboren und trat im Jahre 1619 in das *Collegio Mediceo* zu Pisa ein, wo er vier Jahre nachher infolge völliger Verarmung seines Vaters um eine Freistelle nachsuchte. Später wurde er Doktor der Rechte und Mitglied dreier literarischen Akademien, der *Instancabili*, der *Accesi* und der *Infiammati*. Nach längerem Aufenthalte in Florenz veranlasste ihn ein nicht näher aufgeklärter unliebsamer Vorfall nach Venedig überzusiedeln, wo er im Jahre 1660 starb.

---

## II. Bisherige Beurteilung von Cicogninis Werken.

Die immerhin recht spärlichen biographischen Notizen lassen bereits erkennen, dass die dichterische Tätigkeit des Cicognini sehr grossen Anklang bei seinen Zeitgenossen fand.

In seiner Toscana letterata spricht Cinelli von dem jüngeren Cicognini als einem „*Poeta e Comico eccellente*“[2]).

Negri nennt an der oben angeführten Stelle Cico-

[1]) *Un Famoso Commediografo* etc. 1896, pag. 11ff.

[2]) *Toscana letterata, codice magliabecchiano* B, foglio 968. Vgl. Lisoni *Gli Imitatori etc.* 1895, pag. 17.



gninis Stücke „*ingegnose invenzioni che furono sempre ascoltate con applauso dagli uditori*“; dann heisst es weiter von unserm Dichter: „*ed ebbe la fortuna di sentirle sopra le scene di tutta Italia rappresentate e sotto i torchi di più città impresse*“.

Von Crescimbeni[1]) erfahren wir, dass Cicognini, dem von den Verfassern der *commedie regie e politiche* gegebenen Beispiele folgend, seinen musikalischen Dramen, deren erstes der *Giasone* war, einen tragikomischen Charakter gab. Hierbei hatte er die lächerlichsten Personen mit Königen und Helden zusammen auftreten lassen und die Sprache dadurch verunstaltet, dass er sie den Zwecken der Musik vollständig unterordnete. Nach dem Muster seiner Melodramen habe er auch seine Prosastücke geschrieben. Diese hätten sich auf den Theatern eingebürgert und die Stegreifkomödie aus ihnen verdrängt, die nur mehr bei den untersten Volksschichten Anklang fand. Das Melodrama aber hätte sich nunmehr über ganz Italien verbreitet und während mehr als 40 Jahren einen Beifall gefunden, wie ihn die *commedie improvvise* nie erfahren hatten.

Mit Unrecht behauptet hier Crescimbeni, was Lisoni ganz unberücksichtigt lässt, dass Cicognini mit seinem *Giasone* der Stegreifkomödie den Todesstoss versetzt habe[2]). Das mochte vielleicht in Venedig der Fall sein, wo das Melodrama in den öffentlichen Theatern Eingang gefunden hatte, in den übrigen Städten Italiens aber blieben die musikalischen Dramen den vornehmen Ständen vorbehalten, die sich in den Akademien und Palästen daran ergötzten[3]). Was aber den Verfall der Stegreifkomödie betrifft, so beginnt er erst Ende des 17. Jahrhunderts, bis dahin wurde sie nicht nur in den öffentlichen Theatern neben der *commedia letteraria* gespielt, sondern sie übte sogar auf diese selbst einen

---

[1]) *La Bellezza della volgar poesia. Venezia 1730. Dialogo sesto, pag 106—107.*

[2]) („. . . . *e con esso* (d. h. Giasone) *portò l'esterminio dell' Istrionica*“).

[3]) Vgl. auch Belloni, *Il Seicento*, 1899, pag. 322.

tiefgehenden Einfluss aus, der auch in den Prosastücken Cicogninis, besonders in den ihm fälschlich zugeschriebenen Dramen, deutlich zutage tritt. Ebenso unrichtig ist es, wenn Crescimbeni dann sagt: „*Sul modello dei drammi* (sc. *musicali*) *il medesimo Cicognini fabbricò anche le Commedie in prosa.*“ Möglicherweise dachte Crescimbeni an die auch von Klein erwähnte Prosabearbeitung des Giasone[1]). Dieses Stück, das in einer 1671 bei Lupardi erschienenen Ausgabe ausdrücklich als „*tradotto in prosa*“ bezeichnet wird, ist allerdings dem gleichnamigen Melodrama nachgebildet, die übrigen Schauspiele aber entbehren solcher Vorlagen. Vielleicht aber wollte Crescimbeni sagen, dass Cicogninis *commedie in prosa* und seine Melodramen nur allgemein gesprochen einander gleichen. Das ist insofern richtig, als die meisten Prosastücke Cicogninis gleich seinen musikalischen Dramen einen tragikomischen Charakter tragen. Wenn jedoch hierbei von einer gegenseitigen Beeinflussung der beiden Gattungen die Rede sein kann, so ist es viel wahrscheinlicher, dass Cicognini das in den Prosastücken verwendete Verfahren auf seine Melodramen übertrug, was ja auch Arteaga unserem Dichter vorwirft[2]). Ferner ist zu bedenken, dass seine Prosastücke, selbst wenn man die oben erwähnte Vorrede des Marchese Mattias Maria Bartolommei berücksichtigt, immer noch bedeutend zahlreicher sind als die wenigen Melodramen. Im übrigen verfolgte Cicognini in seinen *commedie in prosa* einen ganz andern Zweck als in den Opern. In jenen war es ihm um die dramatische, in diesen um die musikalische Wirkung zu tun. Der tragikomische Charakter seiner Prosastücke ist in den Operntexten — denn diese Bezeichnung verdienen sie viel mehr als den Namen „musikalische Dramen“ — oft bis ins Groteske gesteigert. Cicognini war nicht der erste, welcher komische Szenen in das Melodrama einführte. Belloni[3]) erwähnt bereits aus dem Jahre 1634 eine Aufführung des

---

[1]) Klein, Geschichte des Dramas V, 718.

[2]) Vgl. S. 14, Anm. 2.

[3]) *Il Seicento.* 1899. pag. 319.

*Sant' Alessio,* eines *oratorio* von Giulio Rospiglioso, in welchem zwei Pagen ihre Spässe treiben und zum Schluss der böse Feind in einen Bären verwandelt wird.

In Cicogninis Prosastücken aber ist die Mischung des tragischen und des komischen Elementes auf den doppelten Einfluss der Stegreifkomödie und des spanischen Theaters zurückzuführen, das bereits Jacopo Cicognini und andern zum Vorbild gedient hatte. Er schrieb mehrere Schauspiele über geistliche und weltliche Stoffe, wobei er sich anfangs noch an die alte klassische Komödie hielt, später aber, wie Ignazio Ciampi bemerkt, das spanische Theater des Lope de Vega sich zum Vorbild nahm[1]. Dies wird uns auch durch eine andere Stelle bei Quadrio bestätigt. Besonders aber, so fährt Quadrio fort, habe das Beispiel von Jacopos Sohn Giacinto Andrea eine Unmenge Nachahmungen spanischer Meisterwerke hervorgerufen[2].

Quadrio, dem Lisoni sogar Parteilichkeit vorwirft, urteilt sehr ungünstig über den jüngeren Cicognini: *Ma sopra tutti Giacinto Andrea Cicognini, figliuolo di Jacopo, postosi con ardimento sulle vie dal padre mostrategli, siccome le Regie Commedie o Eroicomiche liberamente propagò, le quali occupando l'Italia, ne cacciarono ogni buon gusto, così ogni genere di azioni drammatiche si pose arditamente a comporre in prosa, appestando con esse un' infinità di teatri*[3].

Lisoni, der Quadrios Ausführungen als eine *indicazione non del tutto priva di importanza, quantunque piena di parzialità* bezeichnet, hätte gut daran getan eine andere Stelle bei Quadrio zu berücksichtigen, wo von Cicogninis musikalischem Drama *Giasone* die Rede ist: „*Ma siccome le cose non giungono al loro stato che poco a poco, così le poesie drammatiche musicali non divennero tragicomiche che coll' andare di qualche tempo. Giacinto Andrea Cicognini, Fiorentino, fu quegli, che l'ultima mano loro diede. Perciocchè il suo Giasone,*

---

[1]) *La Commedia Italiana,* 1880, pag. 148—149.

[2]) *Della storia e della ragione d'ogni poesia.* Milano. 1743. Vol. III. Libro I. Dist. I. Cap. IV. pag. 113.

[3]) *Della storia* usw. pag. 114.

*per vero dire, ha tutte le circostanze de' drammi, che poi furono seguitati, e che si seguitano tuttavia. Ben è però da avvertire che non andò egli mai tanto lontano dalla buona arte quanto poscia ne andarono alcuni suoi successori, i quali volendo strafare vituperarono affatto la Drammatica Musicale, allorchè s'avvisarono d'ingrandirla.*" [1])

Wie Crescimbeni tadelt auch Arteaga bei Besprechung von Cicogninis Melodramen die aus den gewöhnlichen Dramen übernommene Vermischung des tragischen und des komischen Elementes, die Unterbrechung von Prosaszenen durch die Arien und anderer in Versen abgefasster Auftritte durch Prosabruchstücke, Änderungen, durch die er das Melodrama auf jämmerliche Weise verunstaltet habe [2]).

Arteaga urteilt offenbar zu hart über die Melodramen unseres Dichters, während Quadrio und Napoli-Signorelli die Bedeutung seines *Giasone* für das Melodrama wohl zu würdigen wissen.

Endlich stellt Arteaga fest, dass Cicognini trotz seiner Fehler von seinen Zeitgenossen für einen *ristoratore* des Theaters gehalten wurde. Seine Dramen, denen man einen grossen Wert beilegte, hätten viele Auflagen erlebt und anderen Dramatikern zum Vorbild gedient. Ja sogar die jungfräulichen Musen stimmten um die Wette Lobeshymnen an zur Ehre eines Mannes, der ihnen die grösste Schande bereitete [3]).

Weniger hart urteilt Goldoni über unseren Dichter, dessen Prosastücke er, wie er selbst bemerkt, in seiner Jugend allen anderen Dramen vorzog. Dieser in der Republik der Literaten sehr wenig bekannte florentinische Autor, so fährt Goldoni fort, habe einige Intrigenstücke verfasst, in welchen ein ermüdendes Pathos mit trivialer Komik abwechselte. Trotzdem habe er es verstanden, seine

---

[1]) *Della Storia e della ragione d'ogni poesia.* Milano, 1743. Vol. III. Part. II. Libro III. Dist. IV. Cap. I. pag. 434.

[2]) *Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano.* Bologna, 1783. Bd. I. pag. 256. Diese Stelle findet sich bereits bei Lisoni und Klein angeführt

[3]) Von Lisoni, *Un famoso* usw. 1896. S. 19 bereits mitgeteilt.

Dramen interessant und spannend zu machen und der Intrige eine befriedigende Lösung zu geben[1]).

Napoli-Signorelli[2]) äussert sich gleich Arteaga absprechend über die Melodramen jener Zeit, in welchen das Hauptgewicht auf den musikalischen Teil und die Inszenierung gelegt wurde, während man die dramatische Wirkung als nebensächlich betrachtete.

Wie Quadrio scheint aber auch er Cicogninis *Giasone* weniger abfällig zu beurteilen. Zwar missbilligt er die allzu häufige Verwendung der den Sprechgesang unterbrechenden Arien, doch räumt er ein, dass der *Giasone* besonderes Interesse verdiene.

Ein anderes von Jacopo Cicognini verfasstes musikalisches Drama, „*L'Amor Pudico*", legt er irrtümlicherweise Giacinto Andrea bei, was Lisoni festgestellt hat. Dieser Irrtum findet übrigens darin seine Erklärung, dass der Verfasser der „*Storia Critica*" Vater und Sohn für ein und dieselbe Person hält[3]).

Tiraboschi[4]) gibt der Meinung Ausdruck, dass Giacinto Andrea Cicognini die Arien in das musikalische Drama eingeführt habe und nimmt ihn so gegen Arteaga und Napoli-Signorelli in Schutz, welche ihm dieses Verdienst abgesprochen hatten.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts scheinen Cicogninis Werke bereits seit geraumer Zeit von der Bühne verschwunden gewesen zu sein; dies geht aus den Worten Carlo Gozzis[5]) hervor, der feststellt, dass die einst so bewunderten Dramen Cicogninis nun mit Recht der Vergessenheit anheimgefallen seien.

---

[1]) *Mémoires de* Goldoni (1786) *pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre .... con annotazioni da* Ermanno von Loehner. Tome premier, pag. 33.

[2]) *Storia critica dei teatri antichi e moderni.* Napoli 1787, pag. 110 ff.

[3]) Vgl. Ginguené, *Histoire littéraire.* Paris 1834, II. pag. 444.

[4]) *Storia della letteratura italiana.* Venezia, 1796. Tomo VIII.

[5]) *Ragionamento ingenuo e storia sincera dell' origine delle mie dieci fiabe teatrali.* Venezia 1801, pag. 47.



Mit der Frage, wer die Arien in das Melodrama einführte, beschäftigte sich nochmals Ginguené[1]). Nach seiner Meinung, mit der er auch wohl das Richtige trifft, war Cicognini zwar nicht der erste, der jene Lieder in das musikalische Drama einführte, wohl aber vervollkommnete er diese Dichtungsgattung durch die Mannigfaltigkeit seiner Arien und mehrstimmigen Singstücke. Dem Drama im allgemeinen aber schadete er nach Ginguené dadurch, dass er Trauer- und Lustspiel miteinander verband, ja alle Dichtungsgattungen vermengte und durch die unterschiedslose Vereinigung ernster und possenhafter Figuren seinen Opern einen grotesken Charakter verlieh.

In neuerer Zeit haben sich in Deutschland besonders Klein[2]) und Proelss[3]) mit Cicogninis dramatischer Tätigkeit beschäftigt. Proelss weist mit Recht darauf hin, dass Klein ein ziemlich falsches Bild von dem in Rede stehenden Dichter, ja von einem bestimmten Teile der dramatischen Bewegung im 17. Jahrhundert entworfen habe. Klein behauptet nämlich, dass Cicognini weit nähere Verwandtschaft mit der Schule Shaksperes als mit der spanischen des 17. Jahrhunderts zeige. In Wirklichkeit ist jedoch gerade Cicognini einer der bedeutendsten Vertreter des spanischen Theaters in Italien. Mit diesen Worten stellt Proelss eine bereits von Quadrio hervorgehobene Tatsache fest, Klein aber will Cicogninis Stil dadurch rechtfertigen, dass er ihn mit dem Shaksperes vergleicht! Unter der Ägide dieses Stils, meint er, könne Cicognini Arteagas Verdammungsspruch ruhig über sich ergehen lassen. Die spätere Besprechung von Cicogninis Dramen, zu denen Klein auch die unechten rechnet, wird zeigen, welch lächerliche Übertreibung der phrasenreiche Klein, wie so oft, sich auch hier wieder hat zuschulden kommen lassen.

Der Rückblick auf die über Cicogninis Werke gefällten Urteile zeigt, dass einige derselben im schroffsten Gegensatz

---

[1]) *Histoire littéraire*, Paris 1834. XII. pag. 444.

[2]) *Geschichte des Dramas.* 1867, V. S. 666ff. und 1868, VI. S. 52ff.

[3]) *Geschichte des neueren Dramas*, 1881, I. S. 659ff.

zueinander stehen. Negri und Cinelli gehen in ihrer Bewunderung Cicogninis sehr weit. Jener nennt seine Dramen *ingegnose invenzioni*[1]), dieser spricht von ihm als einem *poeta e comico eccellente*[2]); andere, wie Quadrio und Arteaga, finden für seine rein dramatischen Werke nur Worte des schärfsten Tadels, alle aber lassen, mit Ausnahme von Cinelli, Lisoni und Belloni, einen wichtigen Punkt ausser acht, das Zeugnis des Marchese Mattias Maria Bartolommei, der in der Vorrede zu seiner commedia *Amore opera a Caso* (Florenz 1668) betont, dass nur 18 Stücke von Cicognini verfasst wurden, alle übrigen unter seinem Namen erschienenen aber aus fremden Federn stammen.

Cinelli[2]) kommt nur ganz kurz auf dieses Vorwort zu sprechen, Belloni[3]) misst ihm zwar offenbar einige Bedeutung bei, ohne jedoch näher darauf einzugehen. Proelss[4]) beruft sich zwar darauf, indem er die Stelle erwähnt, an welcher Bartolommei von dem spanischen Ursprung der *Adamira* oder „*La Statua dell' Onore*“ spricht, der weit wichtigeren Liste der 18 Stücke scheint er aber nicht die geringste Beachtung geschenkt zu haben. Drei Seiten später führt er gar Bartolommeis *Amore opera a Caso* unter den Lustspielen des — Cicognini an!

Lisoni versprach in seiner 1896 erschienenen Abhandlung bereits für das folgende Jahr eine eingehende Untersuchung der Dramen Cicogninis, die er an der Hand von Bartolommeis Angaben auf ihre Echtheit hin prüfen würde. Er beschränkte sich aber lediglich darauf im Jahre 1898 in seinem Buche *La Drammatica Italiana nel secolo XVII* die bereits 1896 und teilweise schon 1895 gemachten Angaben ein zweites und drittes Mal abzudrucken ohne etwas Neues über Cicognini und seine Dramen zu berichten.

---

[1]) *Istoria degli scrittori fiorentini con le annotazioni e giunte di Salvini.* Ferrara 1722, pag. 323—324.

[2]) *Toscana letterata*, codice magliabecchiano. B, foglio 968.

[3]) *Il Seicento.* Milano 1899, pag. 290.

[4]) *Geschichte des neueren Dramas*, 1881, I. S. 659.

Verschiedene Umstände, von denen später noch die Rede sein wird, berechtigen jedoch zu der Annahme, dass die von Bartolommei gemachten Angaben im grossen und ganzen richtig sind. Hält man aber hieran fest, so muss auch das Urteil über die dramatische Tätigkeit des florentinischen Dichters sich sehr zu seinen Gunsten ändern.

In seiner Vorrede weist Bartolommei[1]) darauf hin, dass Cicognini, der sich nicht ausschliesslich mit der Abfassung von Dramen befasste, sondern noch durch mancherlei andere Dinge in Anspruch genommen war, zudem ziemlich frühzeitig (im Alter von 56 Jahren) starb, unmöglich alle die Stücke verfasst haben könne, die unter seinem Namen erschienen seien. Um nun diejenigen, die sich für Cicogninis Dramen interessierten, nicht länger in Ungewissheit über deren Echtheit zu lassen und auch um den Dichter vor dem Tadel zu schützen, den vielleicht ein oder das andere der ihm fälschlich zugeschriebenen Werke verdiene, stellt Barto-

---

[1]) Die Vorrede hat folgenden Wortlaut: „*Se le Commedie (le quali escono tuttavia alla luce del Mondo sotto il nome del Dottor Jacinto Andrea Cicognini) moltiplicano per l'avvenire con la stessa proporzione, che hanno da poc' anni in quà cominciato, io son di parere, Erudito Lettore che in breve corso di tempo elle abbino a giungere a tanto numero, che chiunque sarà poi vago di leggerle tutte, se bene nel divorare de' libri nuovo Catone, spaventato con tutto ciò di si gran copia, abbia a giudicare l'intera lettura di esse opera affatto disperata: tanto più che non saprà mai restar capace, com'un sol' uomo in molt' altre cose occupato (com'era il nostro Cicognini) e toltoci si può dire innanzi tempo, abbia potuto comporre tant' opere. La onde nel mandar alle stampe la presente Commedia . . . . . . . ho guidicato ben fatto di rendervi note nello stesso tempo le vere Commedie del sudetto Cicognini: sì, perche essendo voi per avventura bramosi de' componimenti di questo Autore, gli possiate con più certezza, e perciò con più gusto assaporare; si ancora, perchè se a caso tra tante Commedie a lui falsamente ascritte ve ne fosse alcuna, che non fosse in tutto degna del suo nome, non ne abbia egli a riportar biasimo senza sua colpa; le Commedie adunque che sono veramente del Dottor Andrea Cicognini quantunque (che e' si sappia) non siano tutte alle stampe, sono l'infrascritte: 1. Archibusata a S. Carlo. 2. S. Pietro Celestino. 3. Santi Cipriano e Giustina. 4. Maria Egiziaca. 5. Il Gastone. 6. La Juditta. 7. La Mariene. 8. Il Papirio. 9. La Pazzia d'Orlando. 10. Il Celio. Dramma Musicale. 11. La Forza del Fato. 12. La Statua dell' Onore.*

lommei das Verzeichnis der in der Fussnote angegebenen Stücke auf; die ersten zehn habe Cicognini in Florenz, die übrigen acht in Venedig verfasst.

Der Stoff zu *D. Gastone, la Juditta, la Marienne, la Forza del Fato, la Statua dell' Onore, il Ruffiano Onorato* und *le Fortunate Gellosie del Rè di Valenza* sei der spanischen Literatur, der zu *la Pazzia d'Orlando* der Stegreifkomödie entlehnt, doch sei der Verfasser hierbei sehr selbständig vorgegangen.

Der Vorrede des Bartolommei stellt Belloni[1]) eine andere gegenüber, welche der Cicognini beigelegten *Opera Tragicomica Il Figlio Ribello, ovvero Davide Dolente* vorausgeht. Hier bezeichnet der Verfasser das Drama als *il primo parto della sua penna* und erklärt, er habe es nicht in der Absicht drucken lassen, sich selbst einen Namen zu erwerben, sondern nur *per il vedere i propri sudori sotto altrui nome applauditi e celebrati*. Belloni lässt es dahingestellt, ob die Vorrede wirklich von Cicognini herrührt. Doch dürften weder das Vorwort, noch das Stück selbst (das sich übrigens nicht unter den von Bartolommei angeführten Dramen befindet) von unserm Dichter geschrieben worden sein. Hätte dieser sich wirklich mit der Absicht getragen den *Figlio Ribello* unter fremdem Namen erscheinen zu lassen, warum wurde

---

13. *Il Ruffiano Onorato.* 14. *Le Fortunate Gelosie del Rè di Valenza.* 15. *Gl'Amori di Alessandro e Rosani* (sic!). 16. *Gli stessi Amori in Dr. Musicale.* 17. *Il Giasone, dramma.* 18. *L'Orontea. — Delle quali le prime dieci egli compose, mentre fù a Firenze e l'altre otto rimanenti nel tempo che visse a Venezia: più per sodisfare al genio e richieste de gl' Amici, che per haver concetto che elle dovessero andare alle stampe, come più e più volte se ne dichiarò co' suoi familiari. E se bene il D. Gastone, la Juditta, la Marienne, la Forza del Fato, la Statua dell' Onore, il Ruffiano Onorato e le Fortunate Gelosie del Rè di Valenza sono tolte dallo Spagnuolo, e la Pazzia d'Orlando da gl' Istrioni, elle riconoscono però d'aver acquistato dal Cicognini tanto di vaghezza, d'ornamento e splendore che sue più tosto, anzi che nò amano di esser chiamate dal Mondo. Pregori in tanto a gradire la sudetta notitia, forse di non poca utilità, e sodisfattione di molti, mentre porgendovi quest' Opera mia, a quelle gran lunghe inferiore, v'assicuro che . . .*

[1]) *Il Seicento*, pag 290.





dann das Stück dennoch unter seinem eigenen veröffentlicht? Wollte der Verfasser vielleicht den Eindruck erwecken, als ob dies gegen seinen Willen geschehen wäre? Sonderbar berührt es auch, wenn er selbst von dem grossen Beifall spricht, den das Theaterpublikum seinem Stücke zollen werde, das noch dazu sein allererstes ist: *Per il vedere i propri sudori sotto altrui nome applauditi e celebrati.* In dem Vorwort zu *Celio* — dieser wird von Bartolommei unter Cicogninis Dramen genannt — drückt sich der Dichter viel bescheidener aus: *Al discreto lettore. T'appresento il mio Celio. Se ti aggrada, metterò in mio avanzo il tuo diletto. Se non ti aggrada, staremo ambidue in capitale. Ricordati che io compongo per mero capriccio.*

Dieses Drama war sicher kein Erstlingswerk; denn Cicognini bezeichnet es selbst in der Vorrede als eine Fortsetzung seines *Don Gastone,* der so grossen Anklang gefunden habe.

Der grosse Unterschied zwischen den beiden Vorreden zeigt deutlich, dass sie nicht von ein und demselben Verfasser herrühren und kann als einer der Beweispunkte dafür gelten, dass wir Cicogninis Dramen in zwei Gruppen scheiden dürfen, eine Gruppe von echten Stücken, die wir fortan mit A, und eine solche von unechten, die wir mit B bezeichnen wollen. Zunächst aber wenden wir uns auf kurze Zeit den nicht dramatischen Dichtungen Cicogninis zu.

## III. Nicht dramatische Werke (Gedichte).

Lisoni unterscheidet zwischen gedruckten und handschriftlich erhaltenen Gedichten.

Zu ersteren rechnet er irrtümlicherweise die von Cicogninis Vater Jacopo verfasste und 1619 zu Florenz veröffentlichte *Descrizione del Corso del Palio de' Villani trasformati in Civettoni* (Giacinto Andrea selbst war erst dreizehn Jahre alt, als das Gedicht seines Vaters erschien).



Klein[1]) verfiel zwar in denselben Irrtum, stellte ihn aber später[2]) richtig unter Hinweis auf die handschriftliche Literaturgeschichte Cinellis, in welcher jene Dichtung fälschlich Giacinto Andrea Cicognini beigelegt wird.

Von Giacinto Andrea selbst aber stammen:

1. Die Stanzen des *Cecco alla Tina.* Handschriftlich sind sie zu Florenz im *codice marucelliano* (CCXII, c 84[b]) erhalten. Nach Lisoni wurden sie in demselben Band veröffentlicht, der Jacopos soeben erwähntes Gedicht enthält[3]).

2. Ein Dithyrambus, welcher den Titel *Trionfo di Bacco* führt und einem nicht näher bezeichneten florentinischen codex entnommen ist. Veröffentlicht wurde das Gedicht von Bencini[4]).

3. Zwei Sonette mit der Überschrift *Ad amico che invita a desinare e a cena e mai non dà nulla.* Das erste der beiden Sonette befindet sich im *codice riccardiano* 3471 und im *codice magliabecchiano* VII, 10, 357, pag. 180. In diesem codex ist der Name des Freundes, eines gewissen Sanini angeführt. Das zweite, gleichfalls an Sanini gerichtete Sonett behandelt denselben Gegenstand uud ist ebenfalls im *codex* VII, 10, 357 (pag. 179) enthalten, ferner im *codex marucelliano* C—CC XII, c. pag. 228, b, wo aber der Freund statt mit Sanini mit Pietro Susini angeredet wird. Die beiden Sonette wurden von Lisoni[5]) abgedruckt.

Die übrigen Gedichte Cicogninis sind nur handschriftlich in florentinischen Bibliotheken erhalten:

4. Eine canzone *Chi vuol Moglie se la pigli* (C—CCIV—I).

5. *La Ricreazione degli Unti,* in ottava rima (C—CCXII, c, 22).

---

[1]) *Geschichte des Dramas,* V, 668.

[2]) ibd. Seite 717.

[3]) *Un famoso commediografo* etc. pag. 32.

[4]) Das *Giornale Storico della Letteratura Italiana,* Tomo VIII, pag. 326 verweist auf den Appendex zu Nr. 6 des *Orlando Furioso, nuovo giornale di Pisa,* wo das Gedicht abgedruckt wurde.

[5]) *Un famoso commediografo* etc. pag 13.





6. Ein Sonett *Sopra l'arme de' signori Barberini nella guerra di Toscana* (C—CCXII, c, 188[b]).

7. Ein Sonett *In morte del re di Svezia* (C—CCXII, c, 188[b]).

8. *Enigma del dado.*

9. Ein Sonett *Sonetto al Fei* in codex VII, 6, 814, pag. 1.

10. Ein längeres Gedicht *Scappinate sopra le Dame di Fiorenza* (cod. cart. in 4⁰, n⁰ 3469 und 3489). Dieses wird von Lisoni auf pag. 12 besprochen.

11. Ein *Sonetto sopra la fornaia frustrata.*

Die Gedichte 4—8 befinden sich in der *Marucelliana*, 9 in der *Magliabecchiana* und 10 und 11 in der *Riccardiana.*

Lisoni erwähnt unter den in der *Marucelliana* befindlichen Gedichten auch die ländlichen Stanzen des *Pippo Lavoratore da Legnaja alle dame fiorentine* und ein anderes derselben Dichtungsgattung angehörendes Gedicht *Allegrezza di Pippo per la nascita del primo figliuolo.*

Belloni[1]) dagegen legt beide Gedichte dem *Jacopo Cicognini* bei und stellt im Anhang (pag. 491,62) fest, dass die Stanzen des Pippo Lavoratore bereits zweimal veröffentlicht wurden, was also Lisoni entgangen ist. Auch betont Belloni ausdrücklich, dass Lisoni sich durch den *codex marucelliano* C—CCXII täuschen liess, wo Giacinto Andrea Cicognini als der Verfasser der Stanzen bezeichnet wird.

---

## IV. Cicogninis Dramen.

### § 1. Einteilung.

Weit grösseres Interesse als obige zum Teil sehr kurze und aus geringfügigen Anlässen entstandene Gedichte verdient die dramatische Tätigkeit Cicogninis. Wie bereits S. 18 erwähnt, wurden die Cicogninischen Dramen auf Grund der Vorrede des Bartolommei in eine Gruppe von echten und eine solche von unechten geschieden. Für die Richtigkeit seiner Angaben sprechen folgende Tatsachen:

---

[1]) *Il Seicento*, 1899, pag. 244.

1. Die Behandlung der komischen Figuren lässt einen ganz auffallenden Unterschied zwischen den Stücken beider Gruppen erkennen, wobei die zu Gruppe A gehörigen den Vorzug verdienen. Gewiss ist auch in diesen die Sprache des Spassmachers alles eher als gewählt, aber nirgends ist sie ins Gemeine, ins Schmutzige und Zotenhafte herabgezogen, wie das in vielen Stücken der Gruppe B der Fall ist. Dass hier die „komischen Personen“ auf die Frage, in welcher Absicht sie kommen, die Antwort geben: „*Per cacare*“ oder „*per pisciare*“ ist durchaus nichts Seltenes.

In „*La Vita è un Sogno*“ wird dem zum Tode durch den Strang verurteilten Spassmacher Piccariglio vom Könige freigestellt, noch vor seinem Tode einen beliebigen Wunsch zu äussern, dessen Erfüllung König Alfonso ihm im voraus unter einem feierlichen Eide zusichert. Nur darf Piccariglio nicht um seine Begnadigung bitten. Gerade diese aber erlangt er dadurch, dass er auf die Frage des Königs *Che vuoi dunque?* Die Antwort gibt: *Che quando m'haveranno impiccato, mi facciate sciorre le braghe, e mi diate due dita di naso in Culo.* Der König, dem die Spässe des Piccariglio gefallen, fordert ihn bald darauf auf an seinem Hofe zu bleiben. Als Piccariglios Herrin Rosaura sein Scheiden aus ihrem Dienste mit den Worten bedauert: „*Addio Piccariglio, mi lascia, eh*“, erwidert Piccariglio: *Nò, nò, di giorno stò con il Rè, e di notte starò con voi.*

Als in der 8. Szene des III. Aktes ein Hauptmann mit Soldaten zu dem Turme kommt, in dem Sigismondo gefangen gehalten wird und schon von weitem Sigismondo bei seinem Namen ruft, entschliesst sich Piccariglio an seiner Stelle zu antworten. Der Hauptmann versichert dem vermeintlichen Sigismondo, dass seine getreuen Untertanen sich entschlossen haben, ihn aus seiner Gefangenschaft zu erlösen und zu ihrem Könige zu erheben. Darauf entspinnt sich folgendes Gespräch zwischen Piccariglio und dem Hauptmann:

Picc.: *Noi non possiamo venire.*

Cap.: *Perche, gran signore?*

Picc.: *Perche adesso habbiamo volontà di far altro.*

Cap.: *E che vuol far S. M. ? Adesso è il tempo . .*

Picc.: *Di cacare; che appunto n' hò voglia. Dico che non voglio venire, m'intendete?*

Sollte man es für möglich halten, dass obige Zeilen einem Stücke angehören, das Calderons „*La Vida es Sueño*“ zur Vorlage hat?

Ganz bedeutend übertrumpft wird aber Piccariglio von seinem Zunftbruder Pulicinella und dem kleinen Celio in Szene 6 des II. Aktes von *L'Onorata Povertà di Rinaldo* an einer bei Besprechung dieses Stückes im Wortlaut mitgeteilten Stelle, die an Gemeinheit ihresgleichen sucht.

2. Ein weiteres unterscheidendes Merkmal ist das mangelhafte Italienisch, dessen sich die spasshaften Personen der Gruppe B sehr häufig bedienen und von welchem später bei Besprechung von „*La Caduta del Gran Capitan Belisario*“ im Anschluss an den Vergleich der 4. Szene des I. Aktes mit der spanischen Vorlage eine Probe folgen wird. Dieser Sprache bedienen sich die komischen Personen in einer grossen Anzahl Dramen der Gruppe B, so auch im *Convitato di Pietra*, jedoch in keinem einzigen zu Gruppe A gehörigen. Lässt es sich aber gut denken, dass ein und derselbe Verfasser in der einen Hälfte seiner Stücke seinen komischen Personen eine möglichst gemeine und beständig fehlerhafte, ja verunstaltete Sprache in den Mund legt und in der andern Hälfte bei ganz den gleichen Personen eine derartige Ausdrucksweise ebenso regelmässig vermeidet, obwohl beide Gruppen von Dramen die verschiedenartigsten Stoffe und Dichtungsarten in sich vereinigen?

3. In den Stücken der Gruppe A, wenigstens was die Prosastücke anlangt, tragen die komischen Personen stets, bald mehr, bald weniger, dazu bei die Entwicklung der Haupthandlung zu fördern, während sie in Gruppe B sich häufig als vollkommen überflüssig erweisen. So beschränkt sich z. B. im *Belisario* der *servo sciocco Passarino* darauf beständig nichtssagende und einfältige Bemerkungen in das

Gespräch der übrigen Personen einzuwerfen oder sich mit dem Fähnrich *Mortadella* herumzustreiten.

Nun könnte man einwenden, dass der Marchese Mattias Maria Bartolommei vielleicht absichtlich unter den Stücken des Cicognini die besseren auswählte und als die echten bezeichnete. Dann hätte er aber wohl auch die 4 Jahre vorher erschienene Tragödie „*Il Tradimento per l'Onore*" (Roma 1664) unter den Dramen von Gruppe A aufgeführt. Belloni[1]) hebt die Vorzüge jenes Stückes, bei aller Vorsicht seines Urteils, in folgenden Worten hervor: „*Il dramma moderno è, in questa tragedia del Cicognini, preannunziato e direi quasi embrionalmente contenuto: un palpito di vita nuova vi corre per entro; una scintilla dello spirito di Shakespeare l'anima e la scalda; di fronte al convenzionale alle artifizioso trionfa l'umanità; di fronte agli spedienti meschini, alle ricognizioni inverosimili, è il dramma della vita che ha la vittoria. Ma intendiamoci; sarebbe una esagerazione fare addiritura del Cicognini uno Shakespeare italiano*".

4. Als Beweis für die Glaubwürdigkeit des Bartolommei dient ferner auch der Umstand, dass die Autorschaft keines einzigen Stückes von Gruppe A, wohl aber mehrerer zu Gruppe B gehörigen Dramen Cicognini von seinen Zeitgenossen abgesprochen wird.

Die bereits 2 Jahre vor der Vorrede des Bartolommei erschienene erste Ausgabe der *Drammaturgia* des Leone Allacci enthält im *Indice Sesto* S. 727 in der Liste verschiedener Autoren folgende Stelle, die trotz ihrer Wichtigkeit noch von keinem Cicognini-Forscher berücksichtigt worden ist:

*Francesco Stramboli Venetiano. Amare, e non saper chi. Opera heroica lontanissima dalla Spagnola di questo titolo. Si lamenta l'Auttore delle ingordigia de' Librari in una sua Prefatione, che per loro guadagno ogni cosa tragica, che lor capita nelle mani stampino sotto nome di Andrea Cicognini, come adesso è intervenuto nella Tragedia del*

[1]) *Il Seicento*, S. 267.

*Tradimento per l'honore, sogetto Tragico, è sua propria Opra stampata sotto nome del Cicognini in Roma.*

*Detto Stramboli hà composto di più*

*„Fatti e non parole", tratta dal Spagnolo.*

*„Gli Equivoci nell' Honore".*

*„Il Belisario".*

*„La Cleopatra" e*

*„Lo Specchio del Mondo".*

*Si conservano manoscritti appresso detto Auttore.*

Die 2., 1755 erschienene Ausgabe der „*Drammaturgia*" führt „*Il Tradimento per l'Onore*", „*Gli Equivoci della Forza dell' Onore*" (also einen etwas erweiterten Titel) und „*Il Belisario*" nicht mehr unter dem Namen des Stramboli, wohl aber unter dem des Giacinto Andrea Cicognini auf. Es dürfte sich also in beiden Ausgaben der *Drammaturgia* um die gleichen Stücke handeln, die eben von dem *continuatore* der *Drammaturgia* auf Grund der erschienenen Ausgaben ohne weiteres dem Cicognini zugeschrieben wurden. Auch lässt es sich wohl denken, dass ihm der im *Indice Sesto* der *Drammaturgia* seines Vorgängers enthaltene Abschnitt über Stramboli entgangen war.

Es wäre nun nicht ausgeschlossen, dass Bartolommei lediglich aus Rücksicht auf die Stelle über Stramboli, in der ersten Ausgabe der *Drammaturgia*, die Tragödie *Il Tradimento per l'Onore* nicht unter den für echt erklärten Dramen Cicogninis aufführte. Doch sprechen auch noch andere Tatsachen für die Richtigkeit von Bartolommeis Angaben. Ausser den im *Indice Sesto* der ersten Ausgabe von Allaccis *Drammaturgia* erwähnten Dramen des Stramboli werden nämlich, und zwar *nach* dem Jahre 1668, in dem die Vorrede des Bartolommei erschien, auch noch zwei weitere Stücke von zwei ganz anderen Seiten dem Cicognini abgesprochen. Beide gehören zu Gruppe B, wie wir im folgenden sehen werden.

Im *Giornale di Erudizione*, Vol. III. Juli 1891, wurden nämlich auf S. 271 ff. verschiedene Auszüge aus dem „*Diario*" des Fagiuoli veröffentlicht, das handschriftlich in

der *Biblioteca Riccardiana* zu Florenz erhalten ist. Dieses Diario enthält unter dem 26 febbraio 1679 eine wichtige Notiz[1]) über eine Aufführung des Stückes *Colla moglie e coll' amico ci vuol flemma.* Fagiuoli, der selbst hierbei mitwirkte, bemerkt ausdrücklich, dass das Stück zwar unter dem Namen Cicogninis erschienen, in Wirklichkeit aber von dem Advokaten Cristofan Berardi verfasst worden sei.

*Colla Moglie e coll'Amico ci vuol Flemma* ist ein Nebentitel des zu Gruppe B gehörigen Stückes *La Verità Riconosciuta.*

Ferner führt die 2. Ausgabe der *Drammaturgia* des Allacci (1755) im *Supplemento,* Spalte 925, *Il Segreto in Pubblico. Bologna (Pisarri) s. a.* an. Allaccis *continuatore* bemerkt hierzu: *Nel Frontespizio di essa si attribuisce a Giacinto Andrea Cicognini, ma non è sua, ma bensì d'Incerto Autore.*

5. Das unter 4 Bemerkte wird durch die auffallende, merkwürdige Tatsache bestätigt, dass von allen, sei es nun bei Allacci aufgeführten oder auch sonst mir zu Gesicht gekommenen Dramen nur ein einziges, *La Moglie di quattro Mariti,* vor dem Jahre 1660, dem Todesjahre unseres Dichters, erschienen ist. Zu seinen Lebzeiten hätte eben Cicognini gegen derartige Ausgaben jedenfalls Einspruch erhoben, jetzt aber konnte man ungestraft auch Stücke anderer Dramatiker, die ihm weit nachstanden, unter seinem Namen um so leichter an den Mann bringen.

6. An dieser Stelle sei nochmals auf die im II. Abschnitt bereits erwähnten Vorreden zu *Il Figlio Ribello* und dem *Celio* hingewiesen, deren grosse Verschiedenheit zu der Annahme berechtigt, dass *Il Figlio Ribello* nicht von Cicognini

---

[1]) Die Stelle lautet: *In casa del sig. Calamari si recitò una commedia intitolata: Colla moglie e coll' amico ci vuol flemma. Va fuori stampata col nome del Cicognini, ma è veramente del signor avvocato Cristofan Berardi ed io vi recitai e feci la parte di servo ridicolo, e fu la prima volta ch'io mi esponessi a questa parte; feci anche la parte di Florante altro servo, e in ultimo ballai ad un ballo di Pulicinelli, che ci fece Meino ballerino.*



verfasst wurde. Auch dieses Stück wird unter seinen Dramen von Bartolommei nicht angeführt.

So dürfte denn der Beweis für Bartolommeis Glaubwürdigkeit erbracht sein. Besondere Berücksichtigung werden daher vor allem die Dramen von Gruppe A finden, von Gruppe B aber nur diejenigen, deren Erörterung mit einem gleichzeitigen Nachweise ihrer bis jetzt noch unentdeckten spanischen Quellen verbunden sein wird.

## Verzeichnis der Dramen beider Gruppen[1]).

### Gruppe A.

I. Verloren gegangene und vermutlich nie gedruckte Stücke:

1. *La Juditta.*
2. *La Pazzia d'Orlando.*

Dieses Stück ist nicht zu verwechseln mit *Le Amorose Furie di Orlando.* Gegen die Annahme, dass letzterer Titel sich auf die von Bartolommei angeführte *Pazzia d'Orlando* beziehe, sprechen die grossen Mängel des Dramas, von welchen später noch die Rede sein wird, Mängel, wie sie kein Stück von Gruppe A (wenigstens nach den gedruckten und erhaltenen Dramen zu schliessen) mehr aufweist. Belloni scheint ebensowenig zu glauben, dass es sich hier um eine doppelte Bezeichnung ein und desselben Stückes handelt, da er ausdrücklich betont, dass *Le Amorose Furie di Orlando*

---

[1]) Lisoni beschränkt sich in seinem Dramenverzeichnis im allgemeinen darauf, die in der zweiten Auflage von Allaccis *Drammaturgia* vom Jahre 1755 erwähnten Ausgaben anzuführen, von der ersten, 1666 erschienenen Auflage nimmt er keinerlei Notiz, obwohl sie Ausgaben enthält, die von Allaccis *continuatore* nicht genannt worden sind. Die nachstehend angeführten Ausgaben werden zumeist bereits in den beiden Auflagen der *Drammaturgia* des Allacci erwähnt. Die dort gemachten Angaben sollen durch Hinzufügung einiger anderer, in den Bibliotheken zu Florenz, München, Dresden und Hamburg befindlicher Ausgaben ergänzt werden. Hiezu kommen bei den musikalischen Dramen noch vier weitere Ausgaben, welche in Livio Niso Galvani, *I Teatri Musicali di Venezia*, Milano 1878, verzeichnet stehen.

sich nicht unter den von Bartolommei angeführten Werken befinden [1]).

II. Nur ungedruckt ist erhalten *Archibusata a San Carlo*, Florenz [codice riccardiano 3484].

III. Gedruckte Dramen:

1. *Adamira* oder La Statua *dell'Onore. Opera scenica.* Venezia (Giacomo Batti) 1657. Perugia (Sebastiano Zecchini) 1659. Venezia (Pezzana) 1662 und 1663. Bologna (Giacomo Monti) s. a. 8⁰.

Dieses Drama ist auch handschriftlich erhalten in der *Biblioteca Casanatense* zu Rom [Codice 300, S. 411]. (Vgl. Lisoni, *Un famoso commediografo* usw., 1896, S. 29).

2. *Alessandro Amante* oder *La Rossane con gli Amori di Alessandro Magno.* Dramma musicale. Venezia (Bart. Lupardi) 1663. Venezia (Francesco Niccolini e Steffano Curti) 1666. (Vgl. Livio Niso Galvani, *I teatri musicali di Venezia*, pag. 58.) Venezia (Francesco Niccolini) 1667. 8⁰.

3. *Amori di Alessandro e di Rossane* oder *Le Glorie e gli Amori di Alessandro Magno e di Rossane* oder *La Rossane con gli Amori di Alessandro Magno.* Opera tragicomica. Modena (Andrea Cassiano) 1654. Napoli (Roberto Mollo) 1654. Genova (Gio. Calenzani) 1652. Bologna (Bart. Lupardi) 1663. 8⁰.

4. *Celio.* Dramma musicale. Firenze, Luca (Francesco e Alessandro Logi) 1646. Roma (Jacomo Dragondello) 1664. 8⁰.

5. *Il Cipriano Convertito* oder *Lo Schiavo del Demonio per gli Amori di San Cipriano con Santa Giustina* oder *Cipriano e Giustina.* Opera sacra ed esemplare. Bologna (Monti) 1663 und s. a. Bracciano (Giacomo Fei) 1664. 8⁰.

6. *La Forza dell 'Amicizia oder L'Onorato Ruffiano di sua Moglie.* Opera scenica. Venezia (Nicolo Pezzana) 1658. Viterbo (Lisimaco Naval) 1659. 8⁰.

7. *La Forza del Fato* oder *Il Matrimonio nella Morte.* Opera tragica di lieto fine. Fiorenza (Francesco Onofri)

---

[1]) *Il Seicento*, S. 291.

1652. Venezia (Andrea Giuliani) 1655. Perugia (Zecchini) 1659. Venezia (Nic. Pezzana) 1660. Bologna (Giacomo Monti) 1668. Venezia (Zaccheria Conzatti) 1668. Bologna (Gioseffo Longhi) s. a. Perugia (Sebastiano Zecchini) s. a. 8⁰.

Dieses Drama ist auch handschriftlich erhalten zu Rom in der *Biblioteca Casanatense* [Codice 1250]. Vgl. Lisoni, *Un famoso c.* etc. 1896, pag. 30.

8. *La Forza dell' Innocenza ne' successi di Papirio.* Opera tragica. Perugia (Zecchini) 1660. Venezia (Nic. Pezzana) 1661. Venezia (Bart. Lupardi) 1663. 8⁰.

9. *Don Gastone* oder *Don Gastone di Moncada* oder *L'Amico Traditor Fedele* oder *La più Costante delle Maritate* oder *Il Gran Tradimento contro la più Costante delle Maritate.* Opera tragicomica. Venezia (Pezzana) 1658. Perugia (Zecchini) 1659. Venezia (Nic. Pezzana) 1661. Roma (Giuseppe Corvo e Bart. Lupardi) 1675. Bologna (Longhi) 1682. Todi (Ciolini) s. a. 8⁰.

10. *Le Gelosie Fortunate del Principe Don Rodrigo* [1]. Commedia. Perugia (Sebastiano Zecchini) 1654. Venezia (Pezzana) 1658. Bologna (Giacomo Monti) 1666. Venezia (Cristofolo [2]) Ambrosini) 1672. 8⁰.

11. *Il Giasone.* Commedia. Bologna (Gioseffo Longhi) 1671. 8⁰.

12. *Giasone.* Dramma musicale. Venezia (senza stampatore) 1644, seconda edizione. (Vgl. Allacci, Drammaturgia 1666, pag. 156). Venezia (Giacomo Batti) 1749. Venezia (Lupardi) s. a. Firenze (Onofri) 1651. Bologna (senza stampatore) 1652. Napoli (Roberto Mollo) 1653. Firenze (Onofri) 1656. Vicenza (Giacomo Amadio) 1658. Ferrara (Maresti) 1659. Genova (Francesco Meschini) 1661. Milano (Filippo Ghisolfi 1662. Venezia (Nic. Pezzana) 1664. Venezia (senza stampatore) 1666. 8⁰. Allacci, *Drammaturgia* 1755.

---

[1]) Bartolommei führt den nicht ganz richtigen Titel *Le Fortunate Gelosie del Rè di Valenza an.*

[2]) Nicht *Cristoforo* wie in Allacci's *Drammaturgia* 1755, Sp. 390 zu lesen steht.



Spalte 401, fügt hinzu: *Colla musica dell' anno 1649, ma alquanto variato e ristretto dal primo suo originale, siccome lo fù quasi in tutte le altre rappresentazioni state fatte ne' Luoghi accennati.* Mit Ausnahme von Firenze 1656, Venezia 1664 und Venezia s. a. sind sämtliche obige Ausgaben bei Allacci angeführt.

13. *Santa Maria Egiziaca* oder *La Conversione di Santa Maria Egiziaca.* Rappresentazione. Todi (Ciccolini) 1659. Macerata (Li Grisei e Giuseppe Piccini) 1660 und s. a. Venezia (Bart. Lupardi) 1663. Venezia (Zaccheria Conzatti) 1668. Bologna (Longhi) 1687. 8⁰.

14. *Marienne* oder *Il Maggior Mostro del Mondo.* Opera tragica. Perugia (Seb. Zecchini) 1656. Venezia (Nic. Pezzana) 1662. Bologna (Monti) 1663. Venezia (Andrea Conzatti) 1668. Bologna (Antonio Pisarri) 1670.

15. *L'Orontea* oder *Orontea Regina d'Egitto.* Dramma Musicale. Venezia (Gia. Batti) 1649. Napoli (Roberto Mollo) 1654. Milano (senza stampatore) 1662. Milano (per gli Stampatori Archiepiscopali) 1662. Venezia (Stefano Curti) 1666. (Vgl. Livio Niso Galvani, *I teatri* etc.) Bologna (Perroni) 1669. Venezia (Bosio) 1683. Venezia (Bart. Lupardi) s. a. Venezia (Antonio Bosio) s. a. (Vgl. Livio Niso Galvani, *I teatri* etc.)

16. *Pietro Celestino* oder *Il Mustafà.* Rappresentazione. Roma (Moneta) 1662. Venezia (Nic. Pezzana) 1664. Macerata (Grisei e Giuseppe Piccini) 1670. 8⁰.

Hiernach umfasst Gruppe A 19 Stücke, während von Bartolommei nur 18 angeführt werden. Aus Versehen erwähnt er nämlich unter *Giasone* nur die Prosabearbeitung, aber nicht das musikalische Drama. Dass Bartolommei es übrigens mit der Bezeichnung der Dichtungsgattung nicht sehr genau nahm, zeigt der Schluss seiner Liste, wo er *Orontea* als *dramma* bezeichnet.

Lisoni[1]) führt unter verschiedenen Nummern (31 und 35) *Lo Schiavo del Demonio per gli Amori di San Cipriano*

[1]) *Un famoso c.* etc. 1896, pag. 28f.

*con Santa Giustina* und *Cipriano Convertito* an. Beide Titel beziehen sich aber auf ein und dasselbe Drama.

Ähnlich verhält es sich mit *Pietro Celestino* und *Il Mustafà.* Auf Allaccis Irrtum, welcher in seiner Drammaturgia vom Jahre 1755 die beiden Titel getrennt aufführt, hat bereits F. de Simone-Brouwer hingewiesen[1]. Trotzdem gibt Lisoni bei der Aufzählung von Cicogninis Dramen beide Titel unter zwei verschiedenen Nummern (27 und 29) an[2].

Übrigens erschien das Drama wahrscheinlich noch unter einem dritten Titel: *Il Mustafà Convertito.* So wenigstens wird das Stück in zwei Listen von Cicogninis Dramen genannt. Diese Listen befinden sich in Tomo VII und VIII der im Besitze der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden befindlichen *Commedie del Cicognini* und enthalten die Namen aller derjenigen Dramen unseres Dichters, welche im Laden des Bartolommei Lupardi vorrätig waren. Der Titel *Il Mustafà Convertito* erklärt sich ohne weiteres durch den Umstand, dass Mustafà eine der Hauptpersonen des Stückes ist und sich zum Schlusse gleich mehreren anderen zum Christentume bekehrt.

## Gruppe B.

I. Nur als ungedruckt erwähnt die erste, 1666 erschienene Ausgabe der *Drammaturgia* von Allacci auf pag. 595 *Il Cornuto nella propria opinione*, *Op. Spagnola.* Auch später scheint das Stück nicht veröffentlicht worden zu sein, da Allaccis *continuatore* es nicht erwähnt. Ob die Handschrift noch erhalten ist, und wo sie sich befindet, ist unbekannt.

Lisoni[3] führt unter den handschriftlich erhaltenen Dramen auch die folgenden zwei, in der Biblioteca Casanatense zu Rom befindlichen Stücke an, denen jedoch der Name des Verfassers fehlt: 1. *Erisilda* oder *Nelle Armi l'Amore,*

---

[1]) *Don Giovanni nella poesia e nell' arte musicale.* Napoli 1894, pag. 23.

[2]) Op. cit., pag. 28.

[3]) *Un famoso c.* etc. 1896, pag. 30.

dramma. 2. *Eugenia* oder *Eugenio Romito*, opera tragica. Aus der Wahl der Stoffe und der Ausdrucksweise will Lisoni nun schliessen, dass der ungenannte Verfasser Giacinto Andrea Cicognini sei. Jedenfalls ist diese Schlussfolgerung sehr gewagt. Da nämlich Lisoni eine Scheidung in zwei Gruppen nicht vornahm, so kamen für ihn alle, d. h. weit mehr als 40 Dramen in Betracht, deren Stoffe jedoch sehr verschieden sind. Dasselbe gilt von der Sprache, die in manchen, zu Gruppe B gehörigen Stücken sehr schmutzig oder fehlerhaft, in anderen bilderreich und gewählt ist. Zum mindesten hätte Lisoni diese grosse Ungleichheit der einzelnen Dramen berücksichtigen und diejenigen anführen sollen, an welche ihn *Erisilda* und *Eugenia* erinnerten.

## II. Gedruckte Dramen.

1. *Amicizia Riconosciuta.* Commedia. Venezia (Camillo Bartoli) 1665. Bologna (Giambattista Ferroni) 1666. 8⁰.

2. *Amor tra Nemici.* Opera comica. Venezia (Nic. Pezzana) 1662. Bologna (Giacomo Monti). s. a. 8⁰.

3. *Amor vuol suoi Pari.* Opera. Bologna 1665 und s. a. 8⁰.

4. *Amorose Furie di Orlando.* Opera scenica. Venezia (senza stampatore ed anno). Venezia (F. L. s. a.). Bologna. (Giacomo Monti s. a.) 8⁰. Lisoni[1]) bemerkt hierzu: *Ai cataloghi della Vittorio Emanuele di Roma troviamo pure*: „*riattata da Giuseppe Squillaci per rappresentarsi alla sala d' Alibert nel carnevale dell' anno* 1717.“ Editore Leoni. Stampata a Roma presso il Zenobi 1717.

5. *Nella Bugia si trova la Verità.* Trattenimento scenico. Bracciano (Giacomo Fei) 1664. 8⁰.

6. *Caduta del gran Capitan Belisario sotto la Condotta di Giustiniano Imperatore.* Tragedia. Bologna (Pisarri) 1661. Roma (Moneta) 1663. Venezia (Roncagliolo) 1691. 8⁰.

7. *Caduta del Savio Innamorato.* Opera scenica. Macerata (Grisei e Giuseppe Piccini) 1667. 8⁰.

---

[1]) *Un famoso c.* etc. pag. 26, Anm. 1.

8. *Commedia acefala.* Von Allacci nicht angeführt, aber in der Biblioteca Nazionale zu Florenz erhalten. (Vergl. Lisoni[1])).

9. *Convitato di Pietra.* Opera tragica. Venezia (Zamboni) 1691. Venezia (F. L.) s. a. Venezia (senza stampatore ed anno). 8⁰.

Lisoni[2]) legt ein merkwürdiges Zeugnis von seinem Forschungseifer durch folgende Bemerkung ab: *Esiste alla Vittorio Emmanuele di Roma un' edizione del Convitato di Pietra, „rappresentazione teatrale stampata a norma dell' originale, Padova* 1780“, *che probabilmente sarà del Cicognini, ma a noi poco importa il saperlo.*

10. *Il Costante fra gli uomini* oder *L' Onore Impegnato per la Conservazione del Regno.* Opera tragicomica. Bologna Pisarri 1670. 8⁰.

11. *La Donna più Sagace fra le Altre.* Commedia. Venezia (Pezzana) 1660. Venezia (Bart. Lupardi) 1663. 8⁰.

12. *Gli Due Anelli.* Opera Famosissima. Venezia (Francesco Nicolini) 1670. 8⁰.

Dieses, von Lisoni nicht erwähnte Stück befindet sich in der *Biblioteca Nazionale* zu Florenz. Die erste Auflage von Allaccis *Drammaturgia* (1666) führt auf pag. 581 unter dem Namen eines Anton. Giulio Brignole Sale Genovese *Le Due Anella, Tragic. in prosa* an, in der zweiten Auflage vom Jahre 1755 geht dem Namen des Autors noch der Titel *Marchese* voran. Hier heisst das Stück *Due Anelli Simili.* Opera Scenica. Bologna (Antonio Pisarri) 1669. Macerata (Giuseppe Piccini) 1671. 8⁰.

13. *I due Prodigi Ammirati* oder *Il Privato Favorito per Forza e il Principe Infatigabile in sostenerlo.* Commedia. Viterbo (Bart. Lup.) s. a. Viterbo (senza stampatore ed anno). 8⁰.

14. *Equivoci della Forza dell' Onore.* Opera comica.

---

[1]) *Un famoso c.* pag. 29.

[2]) *Un famoso c.* etc. 1896, pag. 26. Anm. 2.

Venezia (Giacomo Batti) 1662. Venezia (Bart. Lupardi) 1663. Bologna (Gioseffo Longhi) 1687. 8°.

Nach Lisoni[1]) ist dieses Drama auch handschriftlich erhalten in der *Biblioteca Casanatense* zu Rom [codice 300].

15. *Il Figlio Ribello* oder *Davide Dolente.* Opera scenica tragicomica. Venezia (Giacomo Didini) 1668. Venezia (Sebastiano Menegatti) 1691. 8°.

16. *La Forza del Destino.* Roma (Paolo Moneta) 1667. 8°. Dieses Stück befindet sich in der „Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden" [Lit. Ital. A 790] in *Tomo* VIII der *Commedie* des Cicognini, der ausdrücklich als der Verfasser bezeichnet wird. Die zweite Auflage von Allacci's *Drammaturgia* (1755) erwähnt es nicht, die erste (1666) führt im *Indice Sesto*, pag. 729, ein Drama *La Forza del Destino* an, als dessen Verfasser Giovanni Andrea Moniglia bezeichnet wird. Mit Cicogninis *La Forza del Fato* hat *La Forza del Destino* nichts gemein. Letzteres Stück ist eine Tragikomödie, deren Verwicklung durch eine Namens- und Kindervertauschung herbeigeführt wird.

17. *L'Innocente Giustificato* oder *Il Sognatore Fortunato.* Opera comica. Bracciano (Giacomo Fei) 1664. 8°.

18. *L'Innocenza Calunniata* oder *La Regina di Portogallo Elisabetta la Santa.* Rappresentazione. Viterbo (senza stampatore) 1662. Bologna (Longhi) s. a. Viterbo (senza stampatore ed anno). 8°.

19. *L'Innocenza Difesa nel Castigo dell' Empio.* Opera. Bologna (per gli Eredi di Antonio Pisarri) s. a. 8°.

20. *Il Maritarsi per Vendetta.* Opera scenica. Venezia (Giacomo Batti) 1662. Venezia (Zaccheria Conzatti) 1668. Venezia (Christofolo Ambrosini) 1672. Venezia (senza stampatore ed anno). Venezia (Bart. Lupardi) s. a. Bologna (Gioseffo Longhi) s. a. 8°.

21. *Il Marito delle due Mogli.* Opera scenica. Venezia (Pezzana) 1660 e 1662. Milano (Gio. Pietro Condi e Gioseffo Marullo) 1661. Venezia (Bart. Lupardi) 1663. Venezia (Zaccheria Conzatti) 1668. 8°.

---

[1]) *Un famoso c.* etc. pag. 30.

22. *La Moglie di quattro Mariti.* Opera tragica. Perugia (Sebastiano Zecchini) 1659. Venezia (Batti) 1659. Macerata (gli Eredi di Agostino Grisei) 1660. Roma (Dragondelli) 1663. 8⁰.

23. *L'Onorata Povertà di Rinaldo.* Opera scenica. Venezia. (Domenico Lovisa) 1704. Venezia (F. L.) s. a. 8⁰.

24. *La più Risoluta fra le Donne.* Ohne nähere Bestimmung der Gattung. Bologna (Pisarri) 1665 und 70. 8⁰.

25. *Il Principe Giardiniero.* Opera scenica. Bologna (Longhi) s. a. 8⁰. Bei Allacci nur in der ersten Auflage erwähnt, ausserdem vorhanden zu München, „Hof- und Staatsbibliothek." [P. o. ital. 274].

26. *Il Segreto in Pubblico.* Opera. Roma (Moneta) 1669. Bologna (Pisarri) s. a. 8⁰. (Vgl. Allacci, Drammaturgia, 1755, Spalte 925: *Nel Frontispizio di essa si attribuisce a* Giacinto Andrea Cicognini, ma non è sua, ma bensì d'Incerto Autore.

27. *Il Tradimento per l'Onore* oder *Il Vendicatore Pentito.* Opera tragica. Roma (Egidio Ghezzi) 1664. Bologna (Giacomo Monti) 1665. 8⁰.

28. *La Verità Riconosciuta* oder *Cogli Amici e colla Moglie ci vuol Flemma.* Commedia Roma (Moneta) 1664. Bologna (Carl' Antonio Peri) 1664. 8⁰.

29. *La Vita è un Sogno.* Opera scenica. Venezia (Nic. Pezzana) 1664. Venezia (Bart. Lupardi) s. a. Venezia s. a. 8⁰.

Lisoni[1]) behauptet nun, dass folgende, in den Bibliotheken zu Rom und Florenz erhaltene Stücke von Allacci und seinem continuatore (in Frage kommt bei ihm nur der continuatore) nicht erwähnt werden:

1. *Nella Bugia si trova la Verità.* 2. *La Caduta del Savio Innamorato.* 3. *Il Costante fra gli Uomini* oder *L'Onore Impegnato per la Ragione di Stato.* 4. *La più Risoluta fra le Donne.* 5. *Il Segreto in Pubblico.* 6. *Commedia Acefala.*

Lisoni hat aber übersehen, dass von den obigen sechs

[1]) *Un famoso c.* etc. 1896, pag. 29.

Stücken die Hälfte, nämlich die unter 1, 3 und 5 erwähnten, von Allaccis *continuatore* in der Auflage vom Jahre 1755 aufgeführt werden, davon No. 1 in Spalte 552, wobei Giacinto Andrea Cicognini ausdrücklich als der Verfasser bezeichnet wird. Die beiden anderen Stücke werden nachträglich im *Supplemento* derselben Auflage angegeben, was aber Lisoni wiederum nicht berücksichtigt hat. No. 3 wird in Spalte 862 wie oben unter beiden Titeln angeführt, aber als *Opera d'Incerto Autore* bezeichnet, bei No. 5 bemerkt Allaccis *continuatore* in Spalte 925: *Nel frontespizio di essa si attribuisce a Giacinto Andrea Cicognini, ma non è sua, ma bensì d'incerto autore.*

Die bei Allacci sehr häufige Bezeichnung *commedia* wird auch auf Tragikomödien angewandt; eine der letzteren, *L'Innocente Giustificato* wird sogar Opera comica genannt. Proelss[1]) liess sich durch solche Titel offenbar täuschen; denn er rechnet obiges Stück und *L'Onorata Povertà di Rinaldo,* ebenfalls eine Tragikomödie, zu den reinen Lustspielen. Tragikomödien wurden, wie es in obiger Liste mehrmals der Fall ist, auch als *opere sceniche* bezeichnet.

## § 2. Inhaltsangaben.

### A. Tragödien und Tragikomödien.

1. *Amori di Alessandro Magno e di Rossane.* Das Stück handelt von der Liebe Alexanders des Grossen zu Rossane und ihrer glücklichen Vereinigung. Alexanders Nebenbuhler Cratero wird vor dessen Zorn durch die von ihm treulos verlassene Oristilla gerettet, mit welcher er sich zuletzt versöhnt. Ein weiterer Nebenbuhler des Königs, Aminta, der sich mit Hilfe der in ihn verliebten Aspasia, der komischen Alten des Stückes, Zutritt bei Rossane verschafft, wird gleichfalls zur Verantwortung gezogen und schliesslich begnadigt.

2. *La Forza dell' Amicizia* oder *Il Ruffiano Onorato.* Gegenstand dieser Tragödie ist die in lächerlicher Weise auf die Spitze getriebene Freundschaft zwischen Aureliano, König

[1]) Geschichte des neueren Dr., S. 662.





von Lykien und dem Grafen Alessandro. Um nämlich den König für das ehebrecherische Treiben seiner Gattin Giocasta, die unerkannt sich Alessandro hingegeben hatte, zu entschädigen, zwingt dieser seine eigene Gemahlin Doriclea dem in sie verliebten Könige eheliche Rechte einzuräumen. Giocasta aber fällt durch Alessandros Hand, der sich bald darauf selbst das Leben nimmt, um seinem Herrn eine rechtmässige Verbindung mit Doriclea zu ermöglichen.

3. *La Forza del Fato* oder *Il Matrimonio nella Morte.* König Alfonso von Kastilien ist in die Herzogin Deianira verliebt, heiratet aber die Prinzessin Rosaura, um nicht auf die Königskrone verzichten zu müssen. Trotzdem verfolgt er Deianira auch jetzt noch mit Liebesanträgen. Diese geht scheinbar darauf ein, benachrichtigt aber gleichzeitig Rosaura und beredet sie dazu Alfonso in der Dunkelheit dadurch zu täuschen, dass sie sich an Deianiras Stelle vom Könige umarmen lässt. Noch vor Alfonso kommt aber Deianiras eifersüchtiger Bräutigam Fernando in den Garten. Er glaubt sich verraten und tötet Rosaura, wird jedoch selbst von Deianira, die ihn für den König hält, erstochen. Als das Missverständnis sich aufgeklärt hat, bittet sie den inzwischen eingetroffenen König Alfonso, sie ihre Schuld mit dem Tode büssen zu lassen. Statt ihr zu willfahren, macht Alfonso sie zu seiner Königin, da sie ihm nur auf diese Weise Genugtuung geben könne.

4. *La Forza dell' Innocenza ne' Successi di Papirio.* Arlanda, Königin von Cesarea, verspricht dem römischen Feldherrn Papirio ihre Hand, verliebt sich aber nachher in den Herzog Oronte von Creta. Um sich Papirios zu entledigen, lässt sie ihn durch einen gefälschten Brief in schimpflicher Weise nach Rom abberufen. Die Werbung des an seiner Stelle mit dem Oberbefehl betrauten Feldherrn Vitellio nimmt sie scheinbar an, doch lässt sie ihn noch am gleichen Abend durch Oronte und ihren Kämmerling Silverio meuchlings ermorden. Inzwischen empfängt Papirio auf seiner Reise nach Rom einen huldvollen Brief des Senats, erkennt Arlandas Betrug, kehrt nach Cesarea zurück und straft die Schuldigen.

5. *Don Gastone di Moncada* oder *La più Costante fra le*

*Maritate.* Dieses Drama verherrlicht die unerschütterliche Treue von Donna Violante zu ihrem Gemahl Gastone. Eine der Hauptfiguren des Stückes ist Gastones Freund, Don Meriches, der scheinbar die Befehle des vergeblich um Violantes Gunst sich bemühenden Königs unerbittlich ausführt, sie aber in Wirklichkeit vor der Wut des Tyrannen schützt. Das Stück endet mit einer allgemeinen Versöhnung. Vgl. auch das in § 4 Bemerkte.

6. *Marienne* oder *Il Maggior Mostro del Mondo.* Dieses Drama wird im nächsten, von Cicogninis Quellen handelnden Paragraphen ausführlich besprochen werden.

## B. Schauspiele.

1. *Adamira* oder *La Statua dell' Onore.* Die Prinzessin Adamira verliebt sich in eine Marmorstatue, den Genius der Ehre. An die Stelle des Marmorbildes tritt aber später Perideo, vermeintlicher Sohn der Korsarenwitwe Pasquella. Er steigt von seinem Postament herunter, bezeigt Adamira seine Liebe und vermählt sich mit ihr auf ihrem Zimmer. Schliesslich wird Perideo als Clorindo, der in frühester Kindheit von einem Korsaren geraubte Sohn des Königs Sveno von Dänemark erkannt, und diese Entdeckung hat seine glückliche Vereinigung mit Adamira zur Folge (Vgl. Klein, Geschichte des Dramas, 1867, V, S. 670 ff.).

2. *Il Giasone.* Dieses Stück ist eine Prosabearbeitung des musikalischen Dramas Giasone, wie aus den Worten des Titelblattes *tradotto in prosa* bereits hervorgeht.

## C. Lustspiele.

*Le Gelosie Fortunate del Principe Don Rodrigo.* König Rodrigo von Valenza verliebt sich in Delmira, Schwester des Königs Pietro von Aragonien. Dieser verweigert ihm ihre Hand und darüber entbrennt ein Krieg zwischen den beiden Fürsten, in welchem Delmira zu ihrer grossen Freude gefangen genommen und so mit ihrem Geliebten vereinigt wird. Jedoch Rodrigo kränkt sie wiederholt aufs tiefste durch seine unverbesserliche Eifersucht, sieht aber jedesmal

seinen Irrtum ein und wird schliesslich durch Delmira für immer von seinem Argwohn geheilt. Im 3. Akt wird die Handlung durch Verkleidungen, Verwechslungen und Missverständnisse künstlich fortgesetzt, schliesst aber auf eine für alle beteiligten Personen befriedigende Weise.

## D. Geistliche Schauspiele.

1. *Pietro Celestino.* Artemisia ist als Mann verkleidet in das Heer des König Karl von Anjou eingetreten, um sich von dessen Sohne Valeriano, dem Räuber ihrer Ehre, Genugtuung zu verschaffen. Dieser verliebt sich inzwischen in die Türkin Isole, die als Kriegsgefangene an den Hof König Karls gekommen ist. Ihr Geliebter Mustafà, der sich als ihr Bruder ausgibt, ist ihr freiwillig dorthin gefolgt, um ihr Los zu teilen. In Artemisia finden beide eine mächtige Beschützerin. Sie hat es verstanden, Valerianos Vertrauen zu erwerben, und es gelingt ihr, die in seiner Gewalt befindliche Isole ihrem Geliebten zu erhalten. Die wunderbare Macht des Pietro Celestino, eines frommen Einsiedlers, zwingt den Prinzen Valeriano seine verbrecherischen Pläne aufzugeben und das Artemisia zugefügte Unrecht wieder gutzumachen. Isole tritt zum Christentum über, und nachdem Mustafà ihrem Beispiel gefolgt ist, steht ihrer endgültigen Vereinigung nichts mehr im Wege.

2. *SS. Cipriano e Giustina.* Der seit seiner frühesten Jugend dem Dämon Aladin verfallene Cipriano wird durch seine ehemalige Braut Giustina gerettet. Eine genaue Inhaltsangabe gibt Krenkel[1]). Er erwähnt zuletzt die Rede des Engels, der Giustina die Märtyrerpalme in Aussicht stellt, und behauptet hierbei, die 5 vierzeiligen Stophen, aus denen die Rede des Engels besteht, seien die einzigen Verse des ganzen Stückes. Nun bediente sich aber Krenkel der Ausgabe *Il Cipriano Convertito,* Bologna (Giacomo Monti) 1663. Eine andere, unter dem Titel *Lo Schiavo del Demonio per*

---

[1]) Klassische Bühnendichtungen der Spanier. II (1885) S. 106 ff.

*gli Amori di S. Cipriano con S. Giustina* 1664 zu Bracciano erschienene Ausgabe enthält vor dem Drama selbst einen 94 Zeilen umfassenden Prolog, in welchem *Religione Christiana* ihrer Gegnerin *Idolatria* voraussagt, dass über alle ihre Bemühungen *Giustinianas* Tugenden triumphieren werden.

3. *Santa Maria Egiziaca.* Vgl. § 3: Cicogninis Quellen.

### E. Musikalische Dramen.

Von einer Besprechung dieser Gattung von Stücken kann um so mehr abgesehen werden, als hier Cicognini das Hauptgewicht nicht auf die dramatische, sondern auf die musikalische Wirkung legte.

Von seinen 4 Melodramen entspricht dem *Giasone* und dem *Alessandro Amante* je eine Prosabearbeitung desselben Stoffes, nämlich *Il Giasone* und *Amori di Alessandro e di Rossane.* Ersteres Stück ist, wie bereits erwähnt, dem Melodrama *Giasone* nachgeahmt. Ob der *Alessandro Amante* auf die Prosabearbeitung zurückgeht, oder ob die beiden Stücke in dem umgekehrten Verhältnisse zu einander stehen, muss dahingestellt bleiben. Die Handlung ist, von geringen Abweichungen abgesehen, in beiden Dramen die gleiche.

## § 3. Die Quellen.

### A. Die echten Stücke.

Von den echten Stücken sind nach *Bartolommei* 7 dem spanischen Theater und eines der italienischen Stegreifkomödie nachgebildet. Klein, Proelss, Krenkel und Farinelli führen verschiedene Vorlagen Cicogninischer Stücke an.

Abgesehen von zwei geistlichen Schauspielen, *Cipriano Convertito,* als dessen vermutliche Quelle Krenkel die Legenda Aurea bezeichnet, und *Santa Maria Egiziaca,* die, wie ich später nachzuweisen versuchen werde, auf dieselbe Legendensammlung zurückgeht, befindet sich unter den von Bartolommei angeführten Stücken nur eines, dessen Vorlage bekannt ist, nämlich *Marienne* oder *Il Maggior Mostro del Mondo*, eine Prosabearbeitung von Calderons „*Mariene*“ oder „*El Mayor Monstruo los Celos*“. Daher empfiehlt es sich

einen eingehenden Vergleich des spanischen und des italienischen Dramas in den Vordergrund der ganzen Arbeit treten zu lassen.

## I. „Marienne“ oder „Il Maggior Mostro del Mondo“.

Die der folgenden Untersuchung zugrunde gelegte, 1662 zu Venedig bei Pezzana erschienene Ausgabe der *Marienne* konnte mit drei anderen (Perugia, Seb. Zecchini 1656; Bologna, Monti 1663; Bologna, Antonio Pisarri 1670) verglichen werden, wobei sich nennenswerte Varianten nicht ergaben.

Dem Vergleiche dieses Dramas mit seiner spanischen Vorlage sei ein solcher der Personenverzeichnisse und der Szenenfolge in beiden Stücken vorangestellt.

### Die Personen:

| bei Calderon: | bei Cicognini: |
|---|---|
| El Tetrarca Herodes | Erode, Tetrarca |
| Otaviano | Ottaviano |
| Aristobolo | Aristobolo |
| Filipo | Ruzzante |
| Tolomeo | Tolomeo |
| Polidoro | Trivello |
| Mariene | Marienne |
| Sirene | Flora |
| Libia | Celinda |
| Un Capitan | |
| Dos Soldados Romanos | |
| | Mulearbe, Indovino |
| | Claudio |
| | Leonoro |
| | Arcindo |

### Die Szenenfolge:

| bei Calderon: | bei Cicognini: |
|---|---|
| | Akt I. |
| | Sz. I. Tetrarca-Aristobolo-Trivello |
| | Sz. II. Marienne-Celinda-Flora |
| | Sz. III. Mulearbe-Marienne-Celinda-Flora |
| Sz. I. Tetrarca - Mariene - Libia-Sirene-Filipo | Sz. IV. Tetrarca-Marienne-Celinda-Flora-Ruzzante |
| Sz. II. Tolomeo (dentro)-Tetrarca-Mariene-Libia-Sirene-Filipo | Sz. V. Tolomeo-Tetrarca-Marienne-Celinda-Flora-Ruzzante |

| bei Calderon: | bei Cicognini: |
|---|---|
| Sz. III. Mariene-Libia-Sirene | |
| Sz. IV. Tetrarca-Filipo-Tolomeo | |
| Sz. V. Tetrarca-Filipo | |
| | Sz. VI. Aristobolo-Trivello |
| Sz. VI. Otaviano | |
| Sz. VII. Polidoro-Aristobolo-Capitan-Otaviano | Sz. VII. Trivello-Aristobolo-Claudio-Leonoro-Ottaviano |
| Sz. VIII. Otaviano-Aristobolo-Capitan | |
| Sz. IX. Otaviano | |
| Sz. X. Libia | Sz. VIII. Celinda-Tolomeo |
| Sz. XI. Mariene-Sirene-Libia<br>Sz. XII. Mariene-Sirene-Libia-Tetrarca-Filipo<br>Sz. XIII. Tetrarca-Mariene | Sz IX. Marienne-Tetrarca-Flora |
| Sz. XIV. Filipo-Libia-Tetrarca-Mariene | Sz. X. Ruzzante-Flora-Tetrarca-Marienne |

Akt II.

| bei Calderon: | bei Cicognini: |
|---|---|
| | Sz. I. Claudio-Leonoro |
| Sz. I. Dos Soldados Romanos | Sz. II. Arcindo-Claudio-Leonoro |
| Sz. II. Otaviano-Dos Soldados Romanos<br>Sz. III. Otaviano-Dos Soldados Romanos-Capitan | Sz. III. Ottaviano-Claudio-Leonoro |
| Sz. IV. Tetrarca-Otaviano-Soldados-Capitan | Sz. IV. Tetrarca-Ottaviano-Claudio-Leonoro |
| | Sz. V. Leonoro-Claudio |
| Sz. V. Capitan-Otaviano-Tetrarca | |
| Sz. VI. Dos Soldados-Polidoro | Sz. VI. Leonoro-Claudio-Trivello |
| Sz. VII. Dos Soldados-Tetrarca-Capitan-Polidoro | Sz. VII. Ruzzante-Claudio-Leonoro-Trivello |
| Sz. VIII. Tetrarca-Polidoro | |
| Sz. IX. Tetrarca | |
| Sz. X. Filipo-Tetrarca | Sz. VIII. Ruzzante-Tetrarca |
| | Sz. IX. Trivello-Ruzzante |
| Sz. XI. Aristobolo-Mariene-Libia | |
| Sz. XII. Tolomeo-Aristobolo-Mariene-Libia | |
| Sz. XIII. Tolomeo-Libia | Sz. X. Tolomeo-Celinda |
| Sz. XIV. Tolomeo-Filipo<br>Sz. XV. Tolomeo-Filipo | Sz. XI. Tolomeo-Ruzzante |
| Sz. XVI. Tolomeo | |

| bei Calderon: | bei Cicognini: |
|---|---|
| Sz. XVII. Sirene-Tolomeo | |
| Sz. XVIII. Libia-Sirene-Tolomeo | Sz. XII. Celinda-Tolomeo-Ruzzante |
| Sz. XIX. Tolomeo-Libia | |
| Sz. XX. Mariene-Tolomeo-Libia | Sz. XIII. Marienne - Tolomeo - Celinda-Ruzzante |
| Sz. XXI. Mariene-Tolomeo | |
| Sz. XXII. Mariene | |
| **Akt III.** | |
| Sz. I. Otaviano-Capitan-Mariene (dentro) | Sz. I. Ottaviano-Claudio-Leonoro |
| | Sz. II. Ruzzante-Ottaviano-Claudio-Leonoro |
| Sz. II. Filipo-Tolomeo-Mariene-Otaviano-Capitan | Sz. III. Ruzzante - Celinda - Flora-Marienne-Ottaviano-Claudio-Leonoro |
| Sz. III. Tetrarca-Polidoro-Filipo-Tolomeo-Mariene-Otaviano-Capitan | |
| Sz. IV. Polidoro-Soldados | Sz. IV. Tetrarca-Ruzzante-Celinda-Flora - Marienne - Ottaviano-Claudio-Leonoro |
| Sz. V. Polidoro-Soldados-Aristobolo | |
| Sz. VI. Tetrarca-Mariene | |
| Sz. VII. Tetrarca | |
| Sz. VIII. Filipo - Tolomeo - Tetrarca | Sz. V. Ruzzante-Tetrarca |
| Sz. IX. Tolomeo-Filipo-Tetrarca | Sz. VI. Tolomeo-Ruzzante-Tetrarca |
| | Sz. VII. Ottaviano- Tolomeo |
| Sz. X. Otaviano-Tolomeo | Sz. VIII. Ruzzante-Ottaviano-Tolomeo |
| Sz. XI. Mariene-Sirene | Sz. IX. Marienne-Celinda-Flora |
| Sz. XII. Otaviano-Tolomeo-Mariene-Sirene | |
| Sz. XIII. Otaviano-Mariene-Sirene | Sz. X. Ottaviano-Marienne-Celinda-Flora-Tolomeo |
| Sz. XIV. Mariene-Otaviano | |
| Sz. XV. Tetrarca | Sz. XI. Tetrarca |
| Sz. XVI. Otaviano-Mariene-Tetrarca | Sz. XII. Ottaviano-Marienne-Tetrarca |
| Sz. XVII. Tolomeo-Libia-Aristobolo-Filipo-Polidoro-Tetrarca-Otaviano. | Sz. XIII. Tolomeo-Celinda-Aristobolo-Tetrarca-Ottaviano-Marienne. |

## Akt I.

### Ort der Handlung: Jerusalem.

In der ersten Szene verabschiedet sich Aristobul vom Tetrarchen. Aus ihrem Gespräch entnehmen wir, dass Herodes ihn, den Bruder von Herodes' Gattin Marienne, mit dem Befehl der Hilfstruppen betraut hat, die das unter seinem

Feldherrn und Freunde Tolomeo gegen Rom ausgesandte jüdische Heer verstärken sollen. Zu diesem Unternehmen bewegt den Tetrarchen seine Liebe zu Marienne, die er auf den römischen Kaiserthron erheben will. Aristobul ermahnt den Tetrarchen zu seiner Gattin zurückzukehren, die soeben sich sehr bekümmert zeigte. Der Tetrarch erklärt sich zwar ihre Trauer durch den Schmerz über die Trennung von ihrem Bruder Aristobolo, befolgt aber dessen Rat und verlässt ihn um Marienne zu trösten. Es folgt nun ein Zwiegespräch zwischen Aristobolo und seinem Diener Trivello, der spasshaften Figur des Stückes. Trivello beklagt sich, dass er nunmehr auf seine bisherige bequeme Lebensweise verzichten und sein Leben im Kriege gegen die Römer aufs Spiel setzen müsse, gegen die er doch gar keinen Grund zur Feindschaft habe. Aristobul erinnert ihn daran, dass die gegen Rom ins Feld geschickten Hebräer dem Herodes und seiner Gemahlin Marienne glorreiche Lorbeeren gewinnen sollen. Trivello aber versteht nicht, wie man aus so geringfügigem Grunde Krieg führen könne und sagt, er wolle jetzt in die Küche gehen um sich an dem Koch zu rächen; denn dieser habe recht wohl um den Wunsch des Tetrarchen und seiner Gemahlin gewusst, trotzdem aber kürzlich den Lorbeer abgerissen und ihn für die Küche verwandt. Aristobolo aber hält ihn zurück und versichert ihn, er werde in diesem Kriege sein Glück machen. Da fühlt Trivello sich plötzlich als ein Held, der brennt sich mit Ruhm zu bedecken, erklärt aber gleich darauf, wenn er diesmal nicht mit heiler Haut davonkomme, werde er sich nie mehr in eine derartige Unternehmung einlassen.

Diese Szene ist vollkommen auf Rechnung des Cicognini zu setzen. Ihm kam es darauf an schon gleich zu Anfang die komische Figur des Trivello einzuführen, während bei Calderon der Spassmacher Polidoro vor der 7. Szene nicht erscheint.

Szene 2: Marienne erwartet mit ihren beiden Hoffräulein Celinda und Flora den Sterndeuter Mulearbe, den sie über ihr Schicksal befragen will. Dann klagt sie den beiden ihren

Kummer, den sie sich nicht erklären könne. Trotzdem ihr Gatte und sie von ganzem Herzen einander zugetan seien, könne sie dennoch nicht froh werden, denn sie fürchte beständig ein ungewisses Unheil, das ihr alle Ruhe raube. Um diesem unerträglichen Zustande ein Ende zu machen, habe sie sich an den Sterndeuter Mulearbe gewandt.

Szene 3: Mulearbe hat in den Sternen die Geburtsstunde von Marienne gelesen und beschränkt sich auf folgende Prophezeiung: *Il ferro che porta al fianco il Tetrarca tuo marito, priverà di vita quella persona, che da lui è più amata, e Marienne sarà preda del Maggior Mostro del Mondo.*

In Szene 2 und 3 überträgt Cicognini auf die Bühne Geschehnisse, die bei Calderon lediglich von Mariene und dem Tetrarchen berichtet werden. Diese Abweichung von der spanischen Vorlage muss als eine sehr glückliche bezeichnet werden. Dramatisch war es entschieden wirksamer die Zuschauer sowohl als auch Marienne selbst zuerst über ihr Schicksal einige Zeit in Unkenntnis zu lassen, dann aber die Weissagung des Mulearbe auf die Bühne selbst zu verlegen.

Szene 4: Die vierte Szene entspricht der ersten und zweiten in der ersten Jornada des spanischen Stückes. Der Tetrarch fragt Marienne nach der Ursache ihres Kummers. Sei sie vielleicht deswegen so niedergeschlagen, weil sie fürchte, die Unternehmung ihres Bruders möchte unglücklich ausgehen und so ihre Hoffnung sich als römische Kaiserin gekrönt zu sehen unerfüllt bleiben? Marienne aber erwidert ihm, dass ihr höchstes Glück nicht in der Vermehrung ihrer Macht bestehe, sondern einzig in dem Besitze ihres Gatten und seiner Liebe zu ihr. Bereits sehe sie aber dieses Glück in Zukunft zerstört. Sie erzählt die Weissagung des Mulearbe dem Tetrarchen. Dieser erklärt, Marienne brauche den Worten des Sterndeuters keine Beachtung zu schenken: ihre erhabene Schönheit mache sie den Unsterblichen gleich, so dass sogar die Sterne ihr gehorchen müssen. Marienne nimmt das Lob ihres Gemahls zwar als berechtigt an, führt es aber auf seine Liebe zu ihr zurück und sagt, den Weissagungen eines so berühmten

Mannes wie Mulearbe müsse man Glauben schenken. Der Tetrarch sucht nun Marienne auf folgende Weise zu beruhigen: Entweder sei die Weissagung des Sterndeuters wahr oder falsch. In letzterem Falle brauche man sich nicht weiter darum zu bekümmern; sei sie aber wahr, so habe Marienne einen grossen Vorteil vor den andern Sterblichen insofern voraus, als diese nie wüssten, wann der Tod sie ereile, während Marienne die Ursache ihres Todes genau bekannt sei. Nun solle sie durch den Dolch, den Herodes am Gürtel trage, ihr Leben einbüssen, zugleich aber dem grössten Scheusal der Welt zum Opfer fallen; folglich müsse dieses Scheusal sie mit dem Dolche töten. Das könne jedoch er selbst recht wohl verhindern, indem er den Dolch stets bei sich trage. Marienne macht ihn nun darauf aufmerksam, dass man ihm den Dolch entreissen könne, und jetzt will er ihn ihr selbst zur Aufbewahrung übergeben. Sie aber weigert sich entschieden die Waffe in Empfang zu nehmen. Sie ihr selbst zu überlassen wäre ebenso töricht als der Versuch den Palast bei Ausbruch eines Brandes vor den Flammen dadurch zu bewahren, dass man das Feuer in seine Nähe brächte.

Marienne: *No; guardimi il Cielo. Se questo Palazzo fosse minacciato d'incendio, non sarebbe pazzia l'avvicinarvi il fuoco? Quel ferro minaccia la mia ruina. Stiasi dunque da me lontano.*"

Und jetzt ergreift der Tetrarch den Dolch und um Marienne für immer davor zu sichern, schleudert er ihn in die Fluten des Jordans. Zum grossen Schrecken des Herodes und seiner Gemahlin hört man gleich darauf einen Wehruf ausserhalb des Palastes. Ruzzante eilt fort, und kurze Zeit nachher sieht man ihn mit einem Verwundeten zurückkehren.

Der Vergleich dieser Szene mit dem spanischen Vorbild zeigt uns, dass auch hier der Tetrarch den Worten des Sterndeuters, dessen Name aber nicht genannt wird, keine Bedeutung beilegt. Der Hinweis auf Mariennens überlegene Schönheit, der sogar die Gestirne gehorchen müssten, ist Cicogninis eigene Erfindung. Ein solcher Beweisgrund musste sich aber selbst im Munde eines so verliebten Gemahls wie



des Tetrarchen ziemlich lächerlich ausnehmen. Dann aber erscheint wiederum Cicognini dem Spanier überlegen durch die Schlussfolgerung, die er den Tetrarchen aus der Erklärung des Mulearbe ziehen lässt und die sich viel vernünftiger ausnimmt als die spitzfindigen Erwägungen bei Calderon. Statt nämlich zu der doch recht naheliegenden Annahme zu kommen, dass Marienne von dem sie bedrohenden Ungeheuer mit dem Dolche getötet werden müsse, sieht in dem spanischen Stücke der Vierfürst sein Weib von einem zweifachen Tode bedroht: den einen soll sie durch den Dolch, den andern durch das Scheusal erleiden. Da aber kein Mensch zweimal sterben könne, so müsse die eine Hälfte der Weissagung notwendigerweise erlogen sein. Deshalb wäre es töricht der andern Hälfte dennoch Glauben zu schenken, da sie ja ebensogut als die erste falsch sein könne.

Während nun bei Calderon der Tetrarch den Dolch alsbald ins Meer schleudert, will er ihn bei Cicognini zunächst bei sich tragen, dann aber durch Marienne aufbewahren lassen. Ganz dasselbe Ansinnen stellt er an sie bei Calderon, jedoch in einer späteren, der XIII. Szene des I. Aktes. Mariennens oben angeführte Erwiderung ist folgender Stelle bei Calderon [1]) nachgeahmt:

*Fuera buena prevencion*
*En el humano sentido,*
*Para estorbar que se abrase*
*Este supremo edificio,*
*Acompañarle del fuego?*

In dem italienischen Drama wirft der Tetrarch den Dolch in den Jordan, in dem spanischen Stücke ins Meer, das nach Calderons Ansicht sich offenbar bis Jerusalem erstreckt.

Auf diesen Irrtum Calderons hat bereits Markus Landau [2])

[1]) *Comedias . . . Coleccion . . . hecha é ilustrada por Don Juan Eugenio Hartzenbusch.* Madrid 1848. Tomo Primero, pag. 246, Sp. 2.

[2]) Kochs Z. f. vgl. Lit.-Gesch. N. F. (1895). VIII, pag. 281.

in seiner Abhandlung über die Dramen von Herodes und Marianne hingewiesen.

Szene 5: Zu Beginn der fünften Szene führt Ruzzante einen Verwundeten herein, in dem Celinda zu ihrem grossen Schmerze ihren Bräutigam Tolomeo erkennt. Der vom Tetrarchen in den Jordan geworfene Dolch hat Tolomeo getroffen und steckt ihm noch in der Brust. Herodes will die Waffe aus der Wunde ziehen, Tolomeo aber verhindert ihn daran, da er glaubt, dass dies sein Ende nur beschleunigen würde und ihm sehr daran gelegen ist vor seinem Tode seine Erlebnisse dem Vierfürsten zu berichten. So erzählt er ihm denn, dass die durch die Hilfstruppen des Aristobolo verstärkte Heeresmacht der Hebräer von Oktavians Truppen geschlagen wurde, wobei Aristobolo und sein Diener in Gefangenschaft gerieten. Tolomeo selbst, der Aristobolo zu Hilfe kommen wollte, wurde in die Wellen des Jordans gestossen, klammerte sich an einen Baum und liess sich stromabwärts treiben. In dem Augenblick, als zwei Barken herankamen um ihm zu helfen, traf ihn der Dolch des Herodes, den vor seinem Tode nochmals sehen zu können er sich glücklich schätzt. Der Tetrarch stellt fest, dass die Wunde des Tolomeo ungefährlich ist. Er wird dem Arzte übergeben; seine besorgte Braut Celinda eilt ihm nach. Der Vierfürst ist zwar anfangs über die unerwartete Wendung der Dinge sehr betroffen, doch bald fasst er wieder Mut, steckt den verhängnisvollen Dolch in die Scheide und spricht die Hoffnung aus durch seinen Besitz das Glück zu zwingen Marienne beständig treu zu bleiben. Diese aber ist von schlimmen Ahnungen erfüllt.

Calderon lässt den Tetrarchen selbst mit seinem Gefolge hinauseilen und bald darauf mit Tolomeo zurückkehren. Dessen Braut Libia, die mit Mariene und Sirene auf der Bühne zurückbleibt, erkennt zwar wie bei Cicognini ihren Bräutigam Tolomeo, leistet aber dann der Aufforderung ihrer Herrin sich mit ihr zu entfernen ohne weiteres Folge, noch bevor Tolomeo hereingebracht wird. In der italienischen Bearbeitung dagegen bleibt Celinda mit Marienne und Flora

auf der Bühne zurück. Da, wie bei Calderon, niemand um ihr Verhältnis zu Tolomeo weiss, bemüht sie sich ihre Gefühle vor den andern möglichst zu verbergen, und als er hinausgeführt wird, bittet sie Marienne ihm folgen zu dürfen. Im Calderonschen Drama steckt dem Verwundeten der Dolch in der Schulter, im italienischen Stücke in der Brust. In beiden Dramen aber wirkt es komisch, wenn er mit dem Stahl im Körper dem Tetrarchen einen ausführlichen Bericht erstattet, der bei Cicognini allerdings wesentlich kürzer ist als im spanischen Drama, wo er nicht weniger als 76 Verse umfasst.

Calderon lässt uns in Unkenntnis über das Los von Aristobolo, der bei ihm bis jetzt noch nicht aufgetreten ist. Cicognini aber, der uns mit ihm und Trivello in der ersten Szene bereits bekannt gemacht hat, bereitet in der fünften den Zuschauer auf die nun folgende vor, indem er uns durch Tolomeo von der Gefangennahme des Aristobolo und seines Dieners berichtet.

Szene 6: Diese Szene führt uns nach Rom vor das Zelt des Kaisers Ottaviano. — Trivello macht dem Aristobolo die heftigsten Vorwürfe. Er habe ihn veranlasst in den Krieg mitzuziehen und die heimatlichen Fleischtöpfe im Stiche zu lassen; denn jetzt seien er und Aristobolo gefangen und der grössten Not preisgegeben. Trivello, der seinen Herrn beständig duzt, wird immer unverschämter, bezeichnet ihn mit den Worten Schwein, Dieb und Räuber und droht ihm einen Tritt auf den Bauch zu geben. Aristobolo verliert endlich die Geduld und versetzt ihm mehrere Ohrfeigen. Dann mässigt er seinen Zorn, weil er den Trivello, der mit ihm die Kleider getauscht hat und sich für ihn ausgeben soll, notwendig braucht. Auch hält er ihm seine Einfalt und seine langjährigen Dienste zugute und redet ihm zu furchtlos näherzutreten, er habe soeben nur Scherz mit ihm getrieben. Jetzt aber wird Trivello wieder anmassend und erklärt, er wolle dem Tetrarchen schreiben, dass Aristobolo ihn geohrfeigt habe. Auch werde er den Herodes bitten die Ohrfeigen, die ihm Aristobul in Rom gegeben, diesen zu

Jerusalem durch Hiebe auf den Hintern entgelten zu lassen. Nun gibt Aristobolo klein bei und bittet den Trivello um Verzeihung. Dieser jedoch verlangt jetzt seine Kleider zurück. Der bestürzte Aristobolo erinnert ihn daran, dass bereits der Kaiser sich durch ihre Verkleidung habe täuschen lassen und ihn für Trivello, diesen aber für Aristobolo halte. Schliesslich wirft sich der Prinz dem Trivello zu Füssen und versichert ihm, es tue ihm von Herzen leid ihn misshandelt zu haben. Trivello heisst ihn aufstehen, ihm die Hand küssen und vor ihm den Hut abziehen. Dann muss er sich vor ihm verneigen und ihm mehrmals einen guten Tag wünschen. Hierauf fordert ihn Trivello auf seinen Fehltritt zu bekennen, Abbitte zu leisten und den Himmel zu bitten ihn in ein wildes Tier zu verwandeln, falls er sich wieder seinem Diener gegenüber vergessen sollte. Hiebei muss Aristobolo wie ein kleiner Schuljunge Wort für Wort wiederholen, was Trivello ihm vorsagt. Der Prinz hat gerade noch Zeit seinen Diener zu ermahnen ja nicht aus der Rolle zu fallen, als bereits Ottaviano sich zeigt.

Diese Szene ist von Cicognini völlig frei erfunden, bei Calderon hätte er wohl schwerlich ein Vorbild dafür angetroffen. Der Charakter des Aristobolo ist hier vollständig ins Burleske herabgezogen. Doch dürfen wir das Cicognini nicht allzusehr verübeln, da er lediglich dem Geschmacke seiner Zeitgenossen huldigte. Er war vor allem auf die komische Wirkung bedacht, und dazu bot ihm die auch im spanischen Drama stattfindende Verkleidung eine treffliche Gelegenheit. Jedenfalls wusste sich Cicognini bei derartigen Szenen immer noch mehr zu mässigen als die meisten seiner Zeitgenossen. Einen Beweis hiefür liefern z. B. die komischen Figuren der ihm fälschlich zugeschriebenen Stücke, von denen zum Teil noch später die Rede sein wird.

Szene 7: Der siegesstolze Ottaviano tritt mit seinen beiden Räten Claudio und Leonoro auf und ordnet an, dass man die gefangenen Hebräer zwar scharf überwachen, aber frei umhergehen lassen solle. Claudio ergeht sich in Lobpreisungen des Kaisers, mit dessen Ruhm sich nichts ver-

gleichen lasse. Leonoro zeigt ihm die Ankunft des Aristobolo, seines Feindes, an. Er fügt hinzu, dass Aristobolo der Schwager des Tetrarchen und der Bruder von dessen Gemahlin Marienne sei, deren Schönheit er hervorhebt. Auf Geheiss des Kaisers spricht Leonoro dem Trivello, den er für Aristobolo hält, Mut zu und weist auf die Grossmut des Ottaviano hin. Trivello erklärt sich als der Sklave des Kaisers, und als dieser ihn auffordert einen Wunsch zu äussern, schildert er ausführlich die Zubereitung eines Gerichts, welches er schliesslich als maccheroni bezeichnet und das er gerne seinem servo Trivello verschaffen möchte, wie er sagt. Ottaviano fragt dann den Trivello (vermeintlichen Aristobolo) nach den Plänen des Tetrarchen und nach den Gründen, die diesen zum Kriege gegen Rom bewogen hätten. Auf Rat des Aristobolo erwidert Trivello, er könne hierüber keine Auskunft geben; das begründet er damit, dass er vorgibt, er und seine Schwester Marienne seien meistens auf der Jagd gewesen und hätten sich um die Pläne des Tetrarchen nicht gekümmert. Im übrigen verweist Trivello den Kaiser auf Aristobolo, der seine Rolle spielt. Bei dieser Gelegenheit verrät sich Trivello beinahe, indem er Aristobolo mit „Signor“ anredet, dann aber gerade noch rechtzeitig sich besinnt. Aristobolo sucht das merkwürdige Benehmen des Trivello zu entschuldigen, der bei seiner Gefangennahme mit dem Kopfe gegen einen Schild gerannt sei und noch immer unter den Folgen dieses Unfalls zu leiden habe. Die Unternehmung des Tetrarchen erklärt er durch dessen Ruhmbegierde und Hang zu kriegerischen Unternehmungen. Gleich darauf aber bringt Claudio dem Kaiser eine Kassette, die man unter dem Gepäck des Aristobolo fand. Sie enthält einen Brief des Tetrarchen an Aristobolo, worin dieser daran erinnert wird, dass der gegenwärtige Krieg bezwecke Herodes und seiner Gemahlin die römische Kaiserkrone zu gewinnen. Zum grossen Leidwesen des Trivello schenkt daraufhin der Kaiser dem Aristobolo die Freiheit, während er sich über das Schicksal des Trivello, den er noch immer für Aristobolo hält, noch nicht schlüssig geworden ist. Dann findet er das

Bild von Marienne, in das er sich sofort verliebt und das er mit überschwenglichen Worten preist. Als Aristobolo sieht, welch grossen Eindruck das Bild seiner Schwester auf den Kaiser gemacht hat, beschliesst er ihm nicht zu verraten, wen es vorstellt. Vom Kaiser über das Original befragt, erklärt er, die auf dem Bilde Dargestellte sei eine bereits verstorbene, von ihm geliebte Hebräerin; zum Andenken an sie habe er ihr Bild stets bei sich getragen. Sie heisse Arianna und sei in Jerusalem begraben. Der Kaiser bemerkt hiezu, dass Ariannas Tod ihn nicht hindern werde ihr schönes Bild zu verehren und anzubeten. Als er sich entfernt hat, beruhigt Aristobolo den trostlosen Trivello, der nach seinen unliebsamen Erfahrungen sich bereits der Kleider seines Herrn entledigen will. Aristobolo verspricht ihm Rom nicht ohne ihn zu verlassen. Trivello bedauert, dass Aristobolo den Kaiser nicht wenigstens an sein Versprechen bezüglich der maccheroni erinnert habe.

Bei Calderon tritt Otaviano zunächst allein auf (in Escena VI der Jornada Primera) und freut sich nun bald seinem Siege durch die Gefangennahme von Antonio und Cleopatra die Krone aufzusetzen. Escena VII beginnt damit, dass ein Hauptmann Aristobolo und Polidoro hereinführt. Sie treten zum erstenmal in dem Stücke auf, haben aber bereits die Kleider vertauscht, ohne dass Calderon uns zuvor davon irgendwie in Kenntnis gesetzt hätte. Cicognini aber lässt die beiden Gefangenen zunächst in Szene 6 allein auftreten. Ihre komischen Auseinandersetzungen lassen uns mit grosser Neugierde dem Augenblick entgegensehen, wo Trivello vor dem Kaiser die Rolle des Aristobolo spielen soll. Bei Calderon sucht nun Otaviano vor allem das Schicksal von Antonio und Cleopatra zu erfahren, deren tragisches Ende ihm Aristobolo, den er für den Diener hält, ausführlich berichtet. Der praktische Bühnendichter Cicognini aber hat mit Recht das alles weggelassen, da es zur Entwicklung der Handlung nichts beiträgt. Derselbe Vorwurf lässt sich ihm zwar auch machen, wenn er Trivello den Kaiser um ein Gericht maccheroni bitten lässt;

doch waren solche Szenen, wie schon erwähnt, ein Hauptanziehungspunkt des damaligen Theaters. Als Otaviano den spanischen „gracioso“ fragt, warum der Kaiser ihn gegen Rom ins Feld schickte, beschränkt sich Polidoro darauf die Handlungsweise des Tetrarchen auf den Umstand zurückzuführen, dass Herodes sein Schwager und ihm infolgedessen wenig gewogen sei. Cicogninis Trivello spielt zwar auch auf das verwandtschaftliche Verhältnis an, in dem er, wie der Kaiser glaubt, zu dem Tetrarchen steht, ohne aber diesen Umstand als den Grund zu bezeichnen, der Herodes zu seiner Unternehmung gegen Ottaviano veranlasst habe. Trivello versucht vielmehr sich auf die Jagd hinauszureden, die ihm keine Zeit gelassen habe sich mit den Kriegsplänen des Tetrarchen zu beschäftigen. Im Gegensatze zu dem bei weitem nicht so komisch wirkenden Polidoro, der sich vor dem Kaiser ebenso gewählt ausdrückt wie sein Herr, fühlt Trivello offenbar, dass er der Situation nicht mehr gewachsen ist, und überlässt Aristobolo das Wort, was bei Calderon nicht der Fall ist. Von der Stelle an, wo Otaviano die Kassette überbracht wird, bis zum Schlusse der Szene hält sich Cicognini ziemlich genau an die spanische Vorlage. Nur erkundigt sich bei Calderon Kaiser Otaviano nicht nach dem Namen der auf dem Bilde Dargestellten. Ausserdem lässt der Kaiser, sobald er den Brief des Tetrarchen gelesen hat, den Polidoro ins Gefängnis abführen und beklagt schliesslich in einem Monolog den Tod der schönen Unbekannten, während er bei Cicognini sich noch vor Aristobolo und Trivello entfernt, die allein auf der Bühne bleiben.

Szene 8: In dieser Szene sehen wir Tolomeo bereits wiederhergestellt. Er ist im Begriff Jerusalem zu verlassen, worüber Celinda sehr unglücklich ist. Sie versichert ihn in leidenschaftlichen Worten ihrer Liebe.

In Szene 9 wird ihr Zwiegespräch durch das Auftreten des Tetrarchen unterbrochen, der von Marienne und Flora begleitet ist. Marienne ist noch immer von bangen Ahnungen erfüllt. Dem Tetrarchen gelingt es seine Gattin zu beruhigen. Er erinnert sie daran, dass er ihren Feind, den Dolch, wohl

geborgen bei sich trage. Sie ermahnt den Tetrarchen die Waffe gut zu verwahren. Er gesteht Marienne schliesslich, dass ihre aussergewöhnliche Schönheit ihn eifersüchtig mache, obwohl ihre Treue über jeden Zweifel erhaben sei.

In Szene 10 benachrichtigt Ruzzante den Tetrarchen davon, dass Ottaviano mit einem grossen Heere in Jerusalem eingerückt sei. Marienne will ihren in den Kampf eilenden Gatten begleiten, indem sie ihn versichert, dass das Leben ohne ihn keinen Wert für sie habe. Er aber hält sie zurück und eilt allein fort.

In den soeben besprochenen kurzen drei Szenen schreitet bei Cicognini die Handlung rasch vorwärts, bei Calderon dagegen nimmt sie einen viel schleppenderen Gang. Zunächst tritt Libia allein auf und beklagt das traurige Los des Tolomeo, dessen baldigen Tod sie voraussieht. Ihre Befürchtungen erweisen sich jedoch später als unbegründet. Die 9. Szene des italienischen Dramas entspricht der 13. der spanischen Vorlage. Bei Calderon tritt zunächst in Szene 12 Filipo mit dem Dolche auf. Bei Besprechung dieser Szene macht sich Markus Landau mit Recht über Filipo lustig. Obwohl ihm nämlich der Tetrarch den Dolch zur Aufbewahrung übergeben hat, bringt Filipo seinem Herrn die Waffe zurück. Bei Cicognini dagegen hat der Tetrarch den Dolch behalten in der Hoffnung auf diese Weise Marienne am besten vor dem sie bedrohenden Unheil zu schützen (vgl. Szene 6). Ganz unbegreiflich erscheint uns aber bei Calderon der Entschluss des Tetrarchen den Dolch Mariene selbst zu übergeben. Bei Cicognini trägt er sich allerdings mit derselben Absicht; doch geschieht dies bereits in Szene 4, also noch vor der Verwundung des Tolomeo, zu einer Zeit, wo Herodes keinen Grund hat auf die Worte des Sterndeuters viel Gewicht zu legen. In der 13. Szene des Calderonschen Stückes aber gibt der Tetrarch selbst zu, dass der Dolch, der auf so sonderbare Weise in seine Hand zurückgelangt sei, ihm jetzt Furcht einflösse. Trotzdem will er ihn Mariene übergeben, da er fürchtet, dass seine Eifersucht das Ungetüm sein könne, welches Marienens

Leben bedroht. Schon gleich zu Beginn der Jornada Primera hat er seine Eifersucht zu erkennen gegeben, bei Cicognini aber tut er dies erst in der 9. Szene, ohne jedoch zu ahnen, dass seine Eifersucht das Ungeheuer ist, das seine Gattin bedroht. Deshalb hält er es in dem italienischen Drama auch jetzt noch für angezeigt den Dolch bei sich zu tragen.

Die ganze Szene ist bei Cicognini in die Form eines lebhaften Zwiegespräches gekleidet, das in kurzen, knappen Sätzen sich zwischen dem Tetrarchen und Marienne beständig hin- und herbewegt. Ganz anders bei Calderon! In einer 132 Verse umfassenden Rede verbreitet sich der Tetrarch über die Prophezeiung des Sterndeuters und sucht zu beweisen, dass der Dolch bei Mariene besser aufgehoben sei als bei ihm. Mariene aber weist in einer ebenso langatmigen Erwiderung das Ansinnen des Tetrarchen zurück.

Die letzte (10.) Szene des I. Aktes unterscheidet sich von der Schlusszene des spanischen Stückes dadurch, dass bei Calderon Mariene den Tetrarchen umsonst veranlassen will ins Gebirge zu fliehen, während bei Cicognini sie ihr Gemahl nur mit Mühe daran verhindern kann an seiner Seite zu kämpfen und sein Los zu teilen.

## Akt II.

Der II. Akt versetzt uns nach Rom. In der 1. Szene erfahren wir aus einem Zwiegespräch zwischen Ottavianos Räten Claudio und Leonoro, dass der Tetrarch nach tapferer Gegenwehr besiegt und gefangen wurde. Bei Calderon erfahren wir die Gefangennahme des Tetrarchen erst in der 3. Szene durch den Hauptmann, der dem Kaiser die Ankunft des Herodes meldet.

In der 2. Szene ist Arcindo in Gegenwart der beiden Räte damit beschäftigt das lebensgrosse Bild Mariennens über einer Türe, entsprechend dem Befehl des Kaisers, aufzuhängen. Dann entfernt sich Arcindo eilends, da bereits der Kaiser naht.

Dieser Auftritt entspricht der 1. Szene der Jornada Segunda, wo an Stelle des Arcindo zwei Soldaten mit dem



Aufhängen des Bildes beschäftigt sind. Da sie den Kaiser kommen sehen, beenden sie ihre Arbeit in aller Eile. Infolgedessen wird das Bild nur schlecht befestigt, was der eine der beiden Soldaten ausdrücklich feststellt. Dadurch wird das spätere Herabfallen des Bildes besser begründet als bei Cicognini. Arcindo tut keine Äusserung, aus der wir schliessen könnten, dass er seine Arbeit vorzeitig abbrechen musste.

In der 3. Szene lässt Cicognini den Kaiser mit den beiden Räten auftreten. Seine Siegesfreude ist durch den Tod der vermeintlichen Arianna sehr getrübt worden. Er betrachtet und bewundert ihr über der Tür aufgehängtes Bild und rühmt die Kunst des Malers Orleando, der es verfertigt hat. Dann meldet Claudio dem Ottaviano die Ankunft des Tetrarchen. Der Kaiser beschliesst gegen den Vierfürsten grossmütig zu verfahren und ihn seinem Rang entsprechend zu empfangen.

Hier fasst Cicognini in einer einzigen Szene die 2., 3. und den Anfang der 4. Szene seiner spanischen Vorlage zusammen, die er wesentlich gekürzt und teilweise auch abgeändert hat. So liess er, als für die Entwickelung der Handlung vollkommen überflüssig, die Stelle weg, wo bei Calderon der Kaiser den einen der beiden Soldaten fragt, ob es ihm gelungen sei von Aristobolo (in Wirklichkeit Polidoro) nunmehr eine befriedigende Auskunft über das Original des Bildes zu erhalten, was der Gefragte verneinen muss. Die Ankunft des Vierfürsten wird bei Calderon auf sehr poetische Weise durch den Schall gedämpfter Trommelwirbel angekündigt, die der Kaiser mit seiner Klage um die tote Unbekannte in Zusammenhang bringt. Cicognini hat diese Stelle, welche nichts zur Handlung beiträgt, in seiner Prosabearbeitung mit Recht weggelassen. Am Schlusse der 3. Szene beschliesst Ottaviano in der italienischen Fassung grossmütig gegen den Tetrarchen zu verfahren, den er auch als Feind zu achten weiss. Hier weicht Cicognini stark von seiner Vorlage ab. In dieser nämlich erscheint Ottaviano zu Beginn der 4. Szene nicht als der grossmütige Kaiser,

sondern als der in seinem Stolz beleidigte Tyrann, der das Bündnis des Tetrarchen mit Marco Antonio als verräterische Empörung bezeichnet.

Szene 4: Cicognini lässt den Tetrarchen sich mit Erfolg auf die Grossmut Oktavians berufen. Plötzlich erblickt Herodes das Bild Mariennens in der Hand des Kaisers. Dieser schliesst aus der grossen Bestürzung des Tetrarchen, dass er seine Unternehmung gegen Rom jetzt bereut, und redet ihm zu keine Furcht zu hegen, er sei ihm (Ottaviano) vielleicht teurer, als er glaube. Diese vollkommen auf Rechnung Cicogninis zu setzende, an sich ganz harmlose Äusserung des Kaisers muss Herodes nur noch mehr in dem Verdachte bestärken, dass Ottaviano in unerlaubte Beziehungen zu Marienne treten wolle. Ottaviano versichert ihn nochmals seiner Freundschaft und fordert ihn auf ihm in seine Gemächer zu folgen. Jetzt aber fällt Herodes das grosse, über der Tür befestigte Bild Mariennens in die Augen. Er zweifelt nicht länger, dass der Kaiser Marienne liebt, und beschliesst ihn zu töten. Ottaviano wundert sich, dass Herodes so lange zögert ihm zu folgen. Dieser entschuldigt sein Säumen mit den Betrachtungen, die er soeben über sein Unglück angestellt habe. Sobald jedoch der Kaiser sich anschickt mit Herodes abzugehen und diesem den Rücken kehrt, führt der Tetrarch mit dem Dolche einen Stoss gegen Ottaviano. In demselben Augenblicke tut ihm aber das offenbar sehr mitleidige Bild den Gefallen derart herunterzustürzen, dass es an Stelle des Kaisers durchbohrt wird. Dieser ist empört über die hinterlistige Tat des Herodes, der ihm für seine Grossmut so schlechten Dank gewusst habe. Daraufhin gesteht der Tetrarch dem Kaiser, weshalb er ihm nach dem Leben strebte, und fordert ihn schliesslich auf falls er Mariene liebe, ihn selbst mit eigner Hand niederzustossen, oder ihn unter grausamen Foltern hinrichten zu lassen. Ottaviano erwidert ihm, er habe nicht gewusst, dass das Bild Marienne darstelle. Ein Diener des Aristobolo, dem es gehörte, habe als Original eine bereits verstorbene Hebräerin bezeichnet. Zwar habe er sich in

das schöne Bild verliebt, nicht aber in die Reize Mariennens. Sei es doch mit der Würde eines Oktavian unvereinbar durch solch sträfliche Neigung sich eines freventlichen Eingriffes in die heiligen Rechte der Ehe schuldig zu machen. Er schliesst mit den Worten: „Es lebe die göttliche Marienne, welche mich beschirmt und bewacht; dir aber sei das Leben geschenkt!“

Herodes kann sich mit dieser Erklärung nicht zufrieden geben. Wenn er seine Begnadigung Mariennens Schönheit danke, wolle er lieber auf das Leben verzichten. Der Kaiser hält Herodes vor, dass seine Eifersucht ihn unzurechnungsfähig gemacht habe; deshalb sei es nur eine Forderung der Gerechtigkeit, wenn er ungestraft ausgehe. Doch werde er ihm den Dolch nicht zurückgeben, da man Kindern und Rasenden keine Waffen überlassen dürfe. Herodes ist auch jetzt noch nicht zufrieden und will lieber sein Leben einbüssen als Marienne von einem andern geliebt wissen. Der Kaiser fühlt Mitleid mit Herodes und gibt ihm den unbegreiflichen Rat Marienne zu töten. Der Tetrarch gibt zu, dass er an einen solchen Ausweg auch bereits gedacht habe. Die Erklärungen des Kaisers haben ihn offenbar noch immer nicht beruhigt; denn am Schlusse der Szene erklärt er bei sich selbst, er wolle dem Kaiser das Herz aus dem Leibe reissen, wenn er auf seiner Liebe zu Marienne beharre.

Auch bei Calderon huldigt am Anfang der Szene der Tetrarch dem Kaiser, wird aber von diesem sehr ungnädig empfangen. Noch bevor Otaviano ihm geantwortet hat, erblickt Herodes Marienens Bild in des Kaisers Hand, kann aber noch nicht glauben, dass es wirklich seine Gemahlin vorstelle, da der Kaiser, wie übrigens auch bei Cicognini, sich keine Mühe gibt es zu verbergen. Als er ihm aber den im Gepäck des Aristobolo vorgefundenen Brief und zufällig zugleich das Bild vor Augen hält, kann Herodes nicht länger zweifeln, dass die Dargestellte Mariene ist. Die Bestürzung, die er infolgedessen an den Tag legt, erscheint bei Calderon dem Kaiser als neuer Beweis für die Schuld des Tetrarchen, bei Cicognini aber hält sie der Kaiser für ein

Zeichen der Reue. In der italienischen Fassung erblickt der Tetrarch beide Bilder, bevor er sich entschliesst den Kaiser zu ermorden. In dem spanischen Drama bekommt er nur das kleine Bild, dieses aber zweimal, zu Gesicht, das grosse gewahrt er erst dann, als es zwischen ihn und den Kaiser fällt. In dem zweiten Teile der 4. Szene geht Cicognini ganz selbständig vor. Er lässt den Tetrarchen ein Geständnis ablegen; der Kaiser schenkt ihm das Leben und versucht alles um ihn von der Grundlosigkeit seiner Befürchtungen zu überzeugen. Bei Calderon macht der Tetrarch gar keinen Versuch sich zu rechtfertigen, und erklärt im Gegenteil sich jetzt als schuldig bekennen zu müssen falle ihm viel schwerer als der Entschluss zu dem Anschlage selbst. Hierauf verleiht der Kaiser in wenigen Worten seiner Überraschung und Entrüstung Ausdruck. Er erklärt, dass er die schöne Unbekannte wie eine Gottheit verehre, und indem er sich auf sie beruft, verkündigt er dem Tetrarchen, dass derselbe Dolch, den er soeben in mörderischer Absicht geführt habe, als Mittel zu seiner Bestrafung dienen solle. Dann lässt er ihn ins Gefängnis abführen.

In dieser Szene muss der Vergleich der beiden Dramen entschieden zu ungunsten Cicognini's ausfallen. Bei Calderon hält Otaviano das Original des Bildes so lange für tot, bis er Mariene selbst im 3. Akte von Angesicht zu Angesicht sieht. Herodes vermeidet es seine Tat zu entschuldigen. Der Kaiser erfährt infolgedessen nichts von seiner Eifersucht. Deshalb betrachtet er auch den Tetrarchen als einen gemeinen Meuchelmörder und beschliesst ihn mit dem Tode zu bestrafen. Herodes sagt sich zwar später im Gefängnis, dass der Kaiser offenbar nicht wisse, wen das Bild vorstelle, sieht aber voraus, dass Otaviano in Jerusalem Mariene kennen lernen und sich in sie verlieben werde (vgl. Szene 9 der Jornada Segunda). Bei Calderon kann uns diese Vermutung um so weniger befremden, als ja nach der bereits beschlossenen Hinrichtung des Tetrarchen die schweren moralischen Bedenken fallen werden, die bis dahin der Liebe des Kaisers zu Mariene noch im Wege standen.

Dadurch aber wird die unaufhörlich wachsende Eifersucht des Herodes viel besser begründet als bei Cicognini. In dem italienischen Stücke herrscht zu Beginn der 4. Szene eine sehr versöhnliche Stimmung zwischen den beiden Fürsten. Während bei Calderon der in seinem Stolze schwer gedemütigte Herodes die Huldigung, die er dem Kaiser erweist, mit seinen wahren Gefühlen nicht in Einklang bringen kann, spricht er in der italienischen Szene offenbar aus freiem Antriebe, voll Bewunderung für seinen ritterlichen Gegner. So sehr ist er von der edlen Denkungsart des Kaisers überzeugt, dass er es für eine Beleidigung hält sich auf dessen Grossmut ausdrücklich zu berufen: *Vorrei alla tua generosità raccomandare la mia persona, mà dubito di offendere i tuoi magnanimi pensieri. Un animo nobile e grande fra le contese più cortese diviene, l'altiero leone non assale una damma imbelle; non più di questo.*

Dass er gleich darauf einen Anschlag auf das Leben des Kaisers macht, lässt sich auch bei Cicognini noch durch den unvermuteten Anblick der beiden Bilder und einige missverstandene Äusserungen des Kaisers erklären. Auffallen muss es jedoch, wenn die Grossmut, die der Kaiser auch nach dem Anschlage an den Tag legt, und die Aufklärung, die er dem Tetrarchen über den wahren Sachverhalt gibt, die Eifersucht des Herodes auch nicht einen Augenblick zu unterdrücken vermag. Ganz unbegreiflich aber ist es, dass der sonst so edel gesinnte Ottaviano selbst dem Tetrarchen den Rat gibt Mariene zu töten, Marienne, die der Kaiser kurz zuvor als seine Lebensretterin mit den Worten bezeichnete: *Viva Marienne Deità, che custodisce e guarda la mia persona . . . .!*

Die folgenden drei Szenen 5—7 sind ganz auf Rechnung Cicognini's zu setzen.

Claudio und Leonoro haben Trivello im Verdacht mit Aristobolo die Rolle getauscht zu haben, und werden in ihrer Vermutung durch einen Brief bestärkt, den sie dem Pseudo-Aristobolo ohne sein Wissen entwendet haben, und der an Trivello gerichtet ist. Dieser macht die verzweifeltsten An-

strengungen um sich herauszulügen, wird aber schliesslich doch entlarvt, als Ruzzante auftritt, der, soeben von Jerusalem angekommen, von Trivellos „Aristobulisierung“ nicht unterrichtet ist und ihn bei seinem wirklichen Namen anredet.

Bei Calderon machen zwei Soldaten einen vergeblichen Versuch von Tolomeo zu erfahren, wer das Original des vom Kaiser so bewunderten Bildes ist. Polidoro führt sie lediglich an der Nase herum und wird dafür von ihnen schliesslich durchgeprügelt. Dann tritt der Hauptmann mit dem gefangenen Tetrarchen auf, der nun die Haft des vermeintlichen Aristobolo teilen soll. Da der Begleiter des Vierfürsten gleich beim Eintritt ins Gefängnis den Trivello als Aristobolo bezeichnet, so errät Herodes sofort, was vorgegangen ist, und behandelt zu dessen grosser Überraschung den Spassmacher, als ob er wirklich sein Schwager wäre. Die beiden bleiben allein im Gefängnisse zurück. Herodes erfährt den Tod von Antonio und Cleopatra aus dem Mund des Polidoro, der ihm auch erzählt, was zwischen ihm und Aristobolo sich zugetragen hat.

Das alles bringt aber die Handlung um keinen Schritt weiter und hätte geradesogut weggelassen werden können. Erst zu Beginn der Jornada Tercera erfahren wir, dass der Betrug des Polidoro entdeckt worden ist. Cicognini aber lässt, wie wir gesehen haben, diese Entdeckung schon jetzt und zwar auf der Bühne selbst vor sich gehen und an Stelle des Herodes dessen Diener Ruzzante mit Trivello zusammentreffen. Diese Abweichung von der spanischen Vorlage erhöhte natürlich die komische Wirkung der ganzen Szene, da der nichtsahnende Ruzzante den in peinlicher Verlegenheit befindlichen Trivello als seinen alten Freund willkommen heisst und ihn an die Zeit erinnert, wo sie noch beide zusammen als Stallknechte dienten.

Szene 8: Der Tetrarch verwünscht die ihn quälende Eifersucht und bringt seinen Abscheu vor ihr durch ein halbes Dutzend Schmähwörter zum Ausdruck, von denen eines kräftiger ist als das andere. In einem Atemzuge bezeichnet er die *Gelosia* als *un Verme, un Pitone, un' Idra,*

*un Gigante, un Mostro, una Furia, un Abisso.* Er sagt selbst, dass ihn dieses Scheusal um den Verstand bringe und zu ruhiger Überlegung ganz unfähig mache Seine Erregung ist so gross, dass er den eintretenden Ruzzante anfangs nicht sehen kann, obwohl er sich sagt, dass er ihn vor Augen habe: *Cerco costui, l'hò in sù gl'occhi, non lo vedo.* Dann muss ihn Ruzzante seiner Treue versichern. Hierauf stellt Herodes dem Diener anheim durch wenige Worte und eine rasche Tat dem qualvollen Zustand seines Herrn ein Ende zu bereiten. Ruzzante beteuert seine Ergebenheit, und jetzt gesteht ihm der Tetrarch seine Eifersucht, von der er nur durch Mariennens Tod befreit werden könnte. Dann übergibt er ihm einen Brief an Tolomeo; dieser werde ihm mit Rat und Tat zur Seite stehen, wenn seine (Ruzzantes) mitleidsvolle Grausamkeit Marienne ums Leben bringe. Nach der Tat solle er zu ihm fliehen und ihn vom Tode der Fürstin benachrichtigen. Der Tetrarch muss zwar selbst einräumen, dass die Treue seiner Gattin über jeden Zweifel erhaben ist, und kann seinen fürchterlichen Befehl nur mit der Liebe Ottavianos zu Marienne begründen; doch versucht er gleichzeitig durch äusserst spitzfindige Schlussfolgerungen auch Marienne als schuldig hinzustellen. So sagt er, alles Übermass sei sündhaft; übermässig aber sei die Schönheit von Marienne, und dieses Vergehen verdiene eine Strafe: *Ogni estremo è vitioso. Estrema è la bellezza di Marienne; questo delitto merita gastigo.*

Er geht sogar noch weiter und behauptet, Mariennens Mitleid mit dem Kaiser sei ein Vorbote der Liebe: mitleidig habe sie sich aber dadurch erwiesen, dass ihr Bild vor kurzem Ottaviano das Leben rettete.

*Tet.*: *La pietà è l'alba d'un Sole amoroso.*

*Ruz.*: *Quando si mostrò pietosa Marienne all' Imperatore?*

*Tet.*: *Un suo ritratto poc' anzi gli salvò la vita.*

Als Ruzzante auch jetzt noch sich bemüht den Tetrarchen von der Grundlosigkeit seiner Befürchtungen zu überzeugen, fertigt ihn dieser barsch ab: Er habe keine Ratschläge von ihm verlangt, sondern nur die Vollziehung des



erhaltenen Befehls; handle er diesem zuwider, so habe er sein Leben verwirkt. Ruzzante wagt nun keine Einwände mehr zu machen; dann schlägt Herodes plötzlich einen andern Ton an und bittet seinen Diener flehentlich den Auftrag auszuführen.

Allein zurückgeblieben vermag Ruzzante, als echte Bedientenseele, nicht einen selbständigen Entschluss zu fassen. Er beschliesst Tolomeo den Brief zu übergeben und sich genau an dessen Rat zu halten.

Cicogninis 8. Szene ist eine sehr freie Nachahmung der 9. und 10. in der Jornada Segunda des Calderonschen Stückes. Hier hält der Tetrarch in der 9. Szene einen langen Monolog, in dem er sich über sein Unglück verbreitet. Schlimme Ahnungen sagen ihm voraus, dass Otaviano seine Liebe zu dem Bilde auf das ihm bis jetzt noch unbekannte Original übertragen werde. Gleichsam zur Bestätigung seiner Worte tritt in der 10. Szene Filipo auf, der ihm eröffnet, dass der Kaiser sich zum Aufbruch nach Jerusalem rüste und noch vor seinem Abmarsch Herodes hinrichten lassen werde. Als Herodes erfährt, dass der Kaiser nun wirklich Mariene zu Gesicht bekommen soll, will er dem Filipo das Schwert von der Seite reissen und sich das Leben nehmen. Erst als sein Diener ihm schwört zu tun, was er ihm jetzt auftragen werde, steht der Tetrarch von seinem Vorhaben ab und fertigt einen Brief an Tolomeo aus. In einer Rede von nicht weniger als 188 Versen beklagt er dann sein Unglück, das in Otavianos Liebe zu Mariene seinen Gipfelpunkt erreicht habe, und gibt Filipo den Befehl Mariene zu töten. Zugleich schärft er ihm ein dafür zu sorgen, dass Marienne nicht erfahre, wer ihre Ermordung angeordnet habe. Dass die stilistisch ja sehr schönen, aber nicht enden wollenden Betrachtungen, die der Tetrarch dabei anstellt, in einem Drama ermüdend wirken müssen, das scheint diesmal Calderon selbst gefühlt zu haben, da er nach dem 124. Verse der grossen Tirade in der 10. Szene den Tetrarchen fragen lässt:

*Y en fin¿ para qué discurre Mi voz? ¿ para que se cansa¿* [1])

[1]) *Comedias* pag. 491, Sp. 1.



Was Wunder, wenn Filipo keine Zeit mehr findet seine Bedenken zu äussern. Ausserhalb des Turmes hat er eine Menge Menschen gewahrt, die offenbar sich anschicken in das Gefängnis einzutreten.

Wie bereits erwähnt, hat Cicognini die beiden Szenen seiner Vorlage in eine einzige zusammengedrängt. Indem er die langen Reden des Calderonschen Tetrarchen durch einen lebhaften Dialog ersetzt, übertrifft er den Spanier an dramatischer Lebendigkeit. Diese zeigt sich bei Calderon während der beiden Szenen nur einmal, als nämlich der Tetrarch die Nachricht von seiner nahe bevorstehenden Hinrichtung und dem baldigen Eintreffen des Kaisers in Jerusalem empfängt und daraufhin sich in das dem Filipo entrissene Schwert stürzen will. Um so mehr ist Calderon seinem Nachahmer an psychologischer Vertiefung überlegen. Wie wir weiter oben gesehen haben, wurde bei Calderon Herodes gleich nach seinem Anschlage ins Gefängnis abgeführt. Ein nachträgliches Verhör hat nicht stattgefunden. Nichts ist geschehen um die Besorgnisse des Tetrarchen zu zerstreuen. Sich selbst überlassen hat er immer mehr der Stimme der Eifersucht Gehör gegeben. Da erhält er die unerwartete Nachricht von seinem unmittelbar bevorstehenden Tod und dem Abmarsch des Kaisers nach Jerusalem. Verzweifelnd will er sich das Leben nehmen. Durch Filipo daran verhindert, sieht er nur einen Ausweg, den Tod Marienens! Wieviel besser ist hier der fürchterliche Entschluss des Herodes begründet im Vergleiche zu der italienischen Bearbeitung! Hier können wir den Befehl des Tetrarchen um so weniger begreifen, als der Kaiser den Vierfürsten begnadigt und mit der grössten Schonung behandelt hat. Auch hat er alles getan um ihn von der Grundlosigkeit seiner Eifersucht zu überzeugen. Es lässt sich bei Cicognini nicht entscheiden, ob der Tetrarch bei seinem Zusammentreffen mit Ruzzante bereits wissen konnte, dass er zugleich mit dem Kaiser nach Jerusalem kommen würde, wie das später der Fall ist. Jedenfalls aber war kein Grund vorhanden, schon jetzt Marienne töten zu lassen. Die endgültige Voll-

ziehung von Ruzzantes Auftrag hätte Herodes bei all seiner Eifersucht recht wohl auf den Fall beschränken können, dass Ottaviano ohne ihn in Jerusalem eintreffen würde. Kam er jedoch zugleich mit ihm an, so war es dem Tetrarchen an Ort und Stelle noch viel leichter möglich nach eigenem Ermessen zu handeln, als in der Ferne. — Ebenso lächerlich wie die Wutausbrüche des Herodes zu Beginn der italienischen Szene sind die Argumente, mit welchen er die Schuld seiner Gattin dem Ruzzante beweisen will.

Szene 9: Ruzzante macht sich über den seit seiner Entlarvung zur Zwangsarbeit auf den Schiffen verurteilten und bereits als Galeerensklave gekleideten Trivello lustig, der darüber sehr erzürnt ist. Schliesslich erteilt er dem nach Jerusalem abgehenden Ruzzante verschiedene Aufträge. So soll er dem ebenfalls auf einer Galeere beschäftigten Schwager des Trivello dessen Grüsse übermitteln, seine Mutter im Namen ihres Sohnes küssen, seiner Schwester ausrichten, sie möge behutsam die Treppe hinuntergehen und nicht zu grosse Pantoffel tragen.

Die ganze Szene ist natürlich von Cicognini frei erfunden, der hier Trivello dem Publikum zum letzten Male entgegentreten lässt.

Bei Calderon folgen dem Dialog zwischen Herodes und Filipo zwei von Cicognini weggelassene Szenen (11 und 12). In der einen verabschiedet sich der zur Befreiung Herodes' aufbrechende Aristobolo von Mariene, in der andern tritt Tolomeo auf, der, entsprechend den Anordnungen der Fürstin, als Befehlshaber ihrer Leibwache zurückbleiben muss.

In der 13. Szene der Jornada Segunda drückt Libia ihre grosse Freude hierüber aus und verabredet mit Tolomeo ein Stelldichein im Palastgarten, zu dessen Tür sie ihm den Schlüssel einhändigt.

Da Szene 11 und 12 an dem Schicksale des Tetrarchen nichts mehr ändern, so liess sie Cicognini als überflüssig weg und schob an ihre Stelle das komische Zwiegespräch zwischen Trivello und Ruzzante ein. Dieses hat mit der Haupthandlung allerdings ebensowenig zu tun wie die er-

wähnten 2 Szenen des spanischen Dramas, erklärt sich aber durch die grosse Beliebtheit, deren sich der *servo sciocco* bei dem italienischen Publikum erfreute.

Szene 10 des italienischen Dramas entspricht der 13. der spanischen Tragödie. Doch erfahren wir bei Cicognini aus dem Munde des Tolomeo schon jetzt die baldige Ankunft Ottavianos in Jerusalem. Tolomeo und Celinda beklagen das Unglück des Tetrarchen, der nun als Gefangener des römischen Kaisers mit diesem in Jerusalem eintreffen wird. Besonders aber bemitleidet Celinda ihre Herrin Marienne, die keine Schuld an ihrem Unglück trage. Celinda und Tolomeo trösten sich durch das Bewusstsein ihrer gegenseitigen Liebe. Dann verabreden die beiden, wie bei Calderon, ein nächtliches Stelldichein; bei Cicognini jedoch sind sie noch vorsichtiger: Sie wollen sich nicht im Garten treffen, sondern in Mariennens, gegenwärtig nicht bewohntem Sommerpalaste. Den Zutritt zu diesem ermöglicht Celinda ihrem Bräutigam ebenfalls durch Einhändigung eines Schlüssels, der in dem italienischen Drama ein geheimes Pförtchen aufschliesst. Von einer Nebenbuhlerin Celindas, vor welcher bei Calderon Tolomeo von seiner Braut gewarnt wird, ist weder in Szene 10 noch später die Rede.

Aus diesem Grunde gestaltet sich bei Cicognini die Handlung wiederum wesentlich einfacher als in den entsprechenden Szenen des spanischen Vorbildes. Soeben haben wir gesehen, dass er Szene 11 und 12 der Jornada Segunda mit Recht als überflüssig wegliess; jetzt erweist er sich schon wieder als der praktische Bühnendichter, indem er in 2 Szenen, der 11. und 12., die Handlung ebensoweit fortschreiten lässt als Calderon es in 6 Auftritten und auf 2 verschiedenen Schauplätzen tut.

Um nun zu zeigen, wieviel einfacher die Mittel sind, mit denen Cicognini die Verwicklung herbeiführt, empfiehlt es sich zuvor den Inhalt der sechs spanischen Szenen zu erörtern. (Escena 14 mit 19 der Jornada Segunda).

Zunächst hält Tolomeo einen Monolog, aus dem hervorgeht, dass er trotz seiner Liebe zu Libia auch Sirene noch





immer nicht ganz vergessen hat. Dann tritt Filipo auf, der in dem spanischen Drama eine viel angesehenere Stellung einnimmt als Cicogninis Ruzzante. Er hat sein Gesicht verhüllt und veranlasst Tolomeo ihm nach einem entlegeneren Teile der Küste zu folgen; hier lässt er ihn den Brief des Tetrarchen lesen. Tolomeo glaubt, Herodes wolle lediglich seine Treue zu Mariene prüfen, mit deren Schutze er betraut ist. Da Filipo sich noch immer nicht zu erkennen gibt, hält ihn Tolomeo für einen Verräter und will ihn bereits als solchen behandeln. Jetzt aber enthüllt Filipo sein Gesicht. Beide Männer beschliessen den Befehl des Herodes nicht auszuführen und strenges Stillschweigen darüber zu bewahren. Da sie jemand kommen hören, entfernt sich Filipo. Tolomeo bleibt allein zurück, will den Brief nochmals lesen, zunächst aber Filipo folgen. Plötzlich sieht er sich Sirene gegenüber, die, ohne ihn anfangs zu erkennen, nach Mariene fragt. Sie will ihn unter Schmähungen sogleich wieder verlassen ohne ihn anzuhören (Tolomeo versucht nämlich sich vor ihr zu rechtfertigen) und entfernt sich, indem sie erklärt, sie wolle ihn nicht beim Lesen des Briefes stören, mit dem er sich soeben beschäftigt habe. Ja, sie bezeichnet sogar den Brief als ihren Rächer. Lesend habe sie Tolomeo angetroffen, lesend wolle sie ihn auch wieder verlassen. Indem sie ihn an der Lektüre des Briefes nicht hindere, zeige sie recht deutlich, dass sie sich in ihrem Stolze wenig oder gar nicht beleidigt fühle. Inzwischen hat sich Libia heimlich genähert. Sie kam in der Absicht, die in der kommenden Nacht geplante Zusammenkunft mit Tolomeo wieder rückgängig zu machen, da sie fürchtet von Sirene dabei überrascht zu werden. Um so leichter schöpft sie jetzt Verdacht, als sie ihre Feindin mit ihrem Bräutigam sprechen sieht. Sie hat den grösseren Teil des Zwiegesprächs gehört, tritt, nachdem sich Sirene entfernt hat, hervor und begehrt den Brief zu lesen. Umsonst versichert ihr Tolomeo, dass das Schreiben weder sie noch Sirene betreffe. Sie entreisst ihm die Hälfte des Papiers, als plötzlich Mariene auftritt.

Diesen 6 Szenen der Jornada Segunda entsprechen bei Cicognini die 11. und 12. Szene des II. Aktes.

Zu Beginn der 11. Szene trifft der Diener des Tetrarchen mit Tolomeo zusammen. Aus dem geheimnisvollen, unheilverkündenden Filipo hat Cicognini einen sich seines Botenauftrages mit sehr viel Galgenhumor entledigenden Ruzzante gemacht, der gewissermassen Trivellos Rolle weiterspielt. Tolomeo ist sehr erstaunt Ruzzante wieder in Jerusalem zu sehen und erkundigt sich sogleich nach dem Tetrarchen. Ruzzante verkündigt ihm hierauf die bevorstehende Ankunft des Herodes in Jerusalem. Tolomeo spricht die Vermutung aus, dass Herodes in seiner jetzigen schlimmen Lage die Abwesenheit seiner Gattin Marienne doppelt schmerzlich empfinden müsse und wohl beständig an sie denke. Ruzzante ist scheinbar ganz derselben Ansicht, der er in sehr kräftigen Worten Ausdruck verleiht: *Canchero, se le vuol bene*; *crepa, scoppia, arrabbia per l'amore, che egli le porta.* Als Tolomeo genaue Auskunft über die Gespräche des verliebten Tetrarchen verlangt, verweist ihn Ruzzante auf den Brief, den er ihm im Auftrage des Herodes übergibt. Dieser Brief werde ihm am besten einen Begriff von der Liebe des Vierfürsten zu seiner Gattin geben. Mit diesen Worten öffnet er das Schreiben und überreicht es Tolomeo. Während dieser es liest, macht Ruzzante sich über den Inhalt und das Erstaunen des Tolomeo in recht unverschämter Weise lustig: *Leggi pure. Ah, vi son pure i bei pensieri! mia vita, quint' essenza dell' anima. Ohimè, si muta Scena, fà visuccio, ha letto la lettione. Credo che voglia bestemmiare*; *eccolo alla volta mia.* Auf Befragen des Tolomeo sagt Ruzzante, der Tetrarch habe ihm zwar den Wortlaut des Briefes nicht ausdrücklich mitgeteilt, wohl aber seinen Inhalt zu verstehen gegeben. Tolomeo liest nun Ruzzante den Brief vor, in welchem Herodes seinen Freund davon benachrichtigt, dass seine (Herodes') Ehre Mariennens Tod erfordere. Der Überbringer des Briefes sei mit ihrer Ermordung beauftragt. Hiebei solle ihn Tolomeo in jeder Hinsicht unterstützen. Wenn er wirklich ein Freund des Tetrarchen sei, könne er das am besten

dadurch beweisen, dass er den Brief, statt mit Tinte, mit dem Blute Mariennens beantworte.

Bei Cicognini will also der Tetrarch Marienne unter allen Umständen ermorden lassen, bei Calderon nur für den Fall, dass er selbst sterben werde. In beiden Dramen aber sind sich der Überbringer und der Empfänger des Briefes darüber einig, dass man dem Befehle des Herodes keine Folge leisten dürfe. Gleich darauf tritt in Szene 12 Celinda auf.

Beachtenswert ist die Verschiedenheit der Gründe, die in den beiden Stücken den Verdacht von Tolomeos Braut hervorrufen. Da Cicognini gerade hier die Handlung bedeutend vereinfacht hat, sei die bereits erwähnte Äusserung der Calderonschen Sirene auch im Wortlaut angeführt und mit derjenigen Stelle verglichen, die bei Cicognini Celindas Verdacht hervorruft.

Sirene: *No haré tal; que cortesana*
*Yo tambien, non quiero hacerte*
*El pesar de que no leas*
*El papel que te divierte*
*Tan a solas; y así es bien*
*(Porque él sea el que me vengue,*
*Mostrando cuán poco ó nada*
*Mis vanidades lo sienten)*
*Que pues leyéndole te hallo,*
*Que leyendole te deje.*

Diese Worte legt die lauschende Libia zuungunsten ihres Bräutigams aus:

*¿Qué papel, cielos, será,*
*El que la venga y la offende?* [1])

Der Calderonschen Sirene entspricht die Flora des italienischen Dramas. Diese aber ist nie Tolomeos Geliebte gewesen, spricht während des ganzen Stückes kein Wort und übt nicht den geringsten Einfluss auf die Handlung aus. Bei Cicognini wird vielmehr der Verdacht Celindas

1) *Comedias*, pag. 493, Sp. 1.

durch nachstehend angeführte Worte des Tolomeo selbst erregt. Dieser redet von dem Tetrarchen und seinem Schreiben; die erst gegen Schluss der Szene auftretende Celinda aber glaubt, es sei von einem Liebesbrief von fremder Hand die Rede.

Tolomeo: *Sò che mi ama, perciò mi scrive, e fuori che a te, non haverebbe fidato questa lettera.*

Diese wenigen Worte sind geradeso dazu angetan die Eifersucht von Tolomeos Braut hervorzurufen, als das Zwiegespräch zwischen ihm und Sirene (bei Calderon).

Szene 12: Hier beginnt bei Cicognini die 12. Szene, die sich an die 19. der Jornada Segunda anlehnt. Celinda stürzt mit den Worten hervor: *Chi t'ama? Chi ti scrive? Chi ti porta lettere eh? E tu infame ardisci portare carte amorose a Tolomeo?*

Der feierlichen Versicherung des Tolomeo, dass sie ihm Unrecht tue, will Celinda um so weniger Glauben schenken, als der Überbringer des Briefes Ruzzante ist, den sie ausdrücklich als Kuppler bezeichnet. Dann wird, wie bei Calderon, der Brief von den Streitenden entzweigerissen, während gleichzeitig Marienne erscheint.

Szene 13: Marienne tritt gebieterisch zwischen die Zankenden, weist sie zurecht, und in dem Glauben, dass es sich um eine Liebesbotschaft handle, lässt sie sich trotz der Bitten des Tolomeo und zur grossen Genugtuung Celindas die zwei Hälften des Briefes geben. Sie passt die beiden Stücke zusammen und nimmt zu ihrem grossen Schrecken von dem Befehle des Tetrarchen Kenntnis. Dann vergewissert sie sich, dass Ruzzante den Brief überbrachte, Tolomeo ihn von ihm empfing, Celinda ihn sehen wollte und ihr Bräutigam die Herausgabe des Schreibens verweigerte. Hierauf heisst sie alle fortgehen und beginnt ein langes Selbstgespräch.

Zuerst beklagt sie sich über die Ungerechtigkeit des Schicksals, das gerade sie verfolge, obwohl sie unschuldig sei. Sie fürchte den Tod nicht, aber es schmerze sie den verlieren zu müssen, der ihr jetzt nach dem Leben strebe.



Wie habe sie das um ihren Gemahl verdient? Sei sie je in Gedanken oder Werken seine Feindin gewesen? Sei sie nicht in der Liebe zu ihm ganz aufgegangen? Von jeher habe sie geglaubt, dass alles Irdische vergänglich sei; das treffe auch bei ihrem Verhältnis zu dem Tetrarchen zu. Wie komme es, dass ihr Gatte, der sie zuerst zur Kaiserin erheben wollte, jetzt ihren Untergang beschlossen habe? Seit wann wohnen Leichen auf dem Kapitol? Die menschliche Eitelkeit wisse das glückliche Los armer, in stiller Zurückgezogenheit lebender Menschen nicht zu schätzen. Sie selbst aber habe nunmehr einsehen gelernt, wie nichtig und trügerisch die Hoffnungen der Sterblichen seien. Doch sei ihre Liebe zu dem Tetrarchen so gross, dass sie sich jetzt Vorwürfe machen müsse, denn gegen seinen Wunsch wolle sie ja am Leben bleiben. Dann besinnt sie sich und sagt sich, sie gehe in ihrer Liebe zu weit und müsse eher an Rache denken. Wohlan, der Tetrach soll sterben! Gleich darauf aber leistet sie bei sich selbst ihrem Gemahl wieder Abbitte. Lieber wolle sie ihm seinen Wunsch erfüllen und aus Liebe zu Herodes ihr Leben lassen. Sie sagt sich dann, dass sich das Vorgehen des Tetrarchen aus seiner grossen Eifersucht erklären lasse; gegen sie, nicht gegen ihren Gemahl müsse sie sich wenden. Ihr sei nicht bange, wenn diese Feindin sie mit dem Tode bedrohe; denn wirkungslos werden ihre Pfeile abprallen an Mariennens unerschütterlicher Gattentreue. Mit dieser wolle sie sich gegen ihre Feindin wappnen und durch deren Tod ihren eigenen abwenden. Unsterblichen Ruhm werde sie sich durch die Erlegung dieses Ungeheuers erwerben.

Dieser Schlussszene des II. Aktes entspricht bei Calderon der 21., 22. und 23. Auftritt der Jornada Segunda. Bei Cicognini hält die überraschend auftretende Marienne den Streitenden die Unschicklichkeit ihres Verhaltens vor. Bei Calderon erscheint sie als die beleidigte Fürstin, deren übertriebenes Selbstbewusstsein beinahe komisch wirken muss. Wie könne man sich erdreisten ihren Palast zu entweihen, diesen Tempel, in den selbst die Sonne nie anders als unter Entschuldigungen einzutreten wage!

In beiden Stücken versucht Tolomeo vergebens Marienne an der Lektüre des Briefes zu verhindern. Bei Cicognini kommt er sogar noch viel weniger zu Worte als in der spanischen Vorlage, da Celinda nicht wie Libia von Marienne fortgeschickt wird, sondern zunächst noch bleibt und Marienne dringend bittet den Brief zu lesen. Bei Calderon ahnt Mariene den Inhalt, bevor sie die beiden Stücke zusammenhält, da ihr sofort nichts Gutes verheissende Worte in die Augen fallen, deren Zusammenhang sie zu erraten scheint. Bei Cicognini liest sie den Brief ohne weiteres. Auch der Befehl, den sie in der spanischen Tragödie dem Tolomeo gibt, niemand zu erzählen, dass sie den Inhalt des Schreibens kenne, fällt in dem italienischen Drama weg, wo übrigens auch Ruzzante zugegen ist.

Der II. Akt schliesst in beiden Dramen mit einem leidenschaftlichen Monolog, in welchem Marienne ihrer Entrüstung über die ungerechte Härte des Herodes Ausdruck verleiht, der ihre grenzenlose Liebe ihr so schlecht vergelte. Im übrigen geht Cicognini in dieser Szene sehr selbständig vor. Bei Calderon ist Mariene auch noch am Ende des II. Aktes entschlossen, sich Genugtuung zu verschaffen, gibt aber die Absicht Herodes nach dem Leben zu streben bald wieder auf, da sie sich sagt, dass dies mit ihrer Stellung als Fürstin unvereinbar wäre. Deshalb will sie ihrem Gemahl als Königin verzeihen, aber als Weib sich an ihm rächen. Bei Cicognini jedoch fällt sie, wie wir gesehen haben, noch mehr als bei Calderon, von einem Extrem ins andere und legt dabei eine Unbeständigkeit an den Tag, die selbst bei einer Frau überraschen muss. Zuerst erscheint ihre Liebe zu Herodes bis zur sklavischen Unterwürfigkeit gesteigert, als sie erklärt, sie wolle nicht sein Missfallen erregen, indem sie gegen seinen Wunsch noch länger am Leben bleibe.

Marienne:

*Ah mio core, ah miei spiriti; vedete a chi vi ha ridotti il soverchio dell' affetto. Marienne vostra sente tormento, perche vivendo può dispiacere al Marito; egli la vuol morta, e ella piange l'allontanarsi da lui.*

Dann beschliesst sie sich im Gegenteil zu rächen, kommt aber gleich darauf zu ihrem früheren Entschluss zurück um auch diesen wieder aufzugeben.

Akt III.

Ort der Handlung: Jerusalem.

Szene 1: Cicognini lässt zu Beginn des III. Aktes den siegesstolzen Oktavian auftreten, der von dem Reiche des gefangenen Herodes Besitz genommen hat. Leonoro berichtet dem Kaiser, dass der für Trivello gehaltene, vor kurzem freigelassene Aristobolo neuerdings gefangen genommen wurde.

Szene 2: Ruzzante kommt als Abgesandter Mariennens, die Oktaviano bitten lässt ihr eine Audienz zu gewähren. Der Kaiser befiehlt Ruzzante reichlich zu beschenken und lässt Marienne sagen, dass er sie ungeduldig erwarte und ihr Erscheinen höher schätze als den Besitz Jerusalems.

Szene 3: Marienne wirft sich dem Kaiser huldigend zu Füssen und bittet ihn sie an Stelle ihres Gemahls zu bestrafen, wenn er ihn für schuldig halte. Denn ihre Schönheit habe den Tetrarchen zu seiner Unternehmung veranlasst, durch die er ihr die Kaiserkrone zu gewinnen hoffte; gern wolle sie auf ihre Schönheit, ja auf ihr Leben verzichten, wenn es ihr gelinge Herodes auf diese Weise aus der Gefangenschaft zu erlösen.

Oktavian erwidert, der Wohlklang ihrer Stimme habe ihn so lange mit einer Antwort zögern lassen. Wer Marienne sprechen höre und ihr dann doch nicht gehorche, der wisse nicht, wie man eine Gottheit zu verehren habe. Wer sie sehe und nicht alles dareinsetze ihr zu willfahren, der versündige sich an der Natur selbst. Die Liebe des Herodes zu Marienne rechtfertige vollkommen seinen Versuch sie zur Kaiserin von Rom zu machen. Marienne sei eine Gottheit, die nur zu befehlen, nicht aber zu bitten habe. Er schenke dem Tetrarchen und Aristobolo die Freiheit und setze Herodes in seine frühere Würde wieder ein. Marienne erklärt sich ausserstande ihrer Dankbarkeit den rechten Ausdruck zu verleihen. Wie glücklich Oktavian sie gemacht, könne

er am besten daraus ermessen, dass er ihr Herodes wiedergegeben habe.

Szene 4: Der Tetrarch tritt auf und ist sehr überrascht Marienne bei Oktavian anzutreffen. Er beschliesst jedoch vorläufig sich zu verstellen um so der Wahrheit auf die Spur zu kommen. Als er vor dem Kaiser niederknieen will um ihm zu huldigen, heisst ihn dieser sich erheben und eröffnet ihm, dass er ihm die Freiheit schenke und ihn in seine frühere Würde wieder einsetze. Zugleich bietet er ihm seine Freundschaft und seine Dienste an. Er selbst werde bald nach Rom zurückkehren, der Tetrarch aber möge glücklich im Genusse von Mariennens Schönheit leben, die ihm bereits auf dieser Welt ein himmlisches Dasein bereite.

Herodes aber findet kein Wort des Dankes. Die Gnade Oktavians hat seiner Eifersucht neue Nahrung gegeben. Umsomehr versichert Marienne den Kaiser ihrer unauslöschlichen Dankbarkeit. Dieser schätzt sich glücklich Marienne einen Dienst erwiesen zu haben. Beide suchen einander in gegenseitigen Lobeserhebungen zu überbieten. Dann gehen sie nach verschiedenen Seiten ab, bis auf den Tetrarchen. Dieser führt die grossmütige Handlungsweise Ottavianos auf den Eindruck zurück, den Mariennens Bildnis oder vielmehr sie selbst auf ihn gemacht hat. Gleich darauf kehrt Marienne zurück. Sie beschliesst Herodes anzureden und ihr weiteres Verhalten nach seinen Antworten einzurichten. Mit Recht vermutet sie, dass der Tetrarch darüber ungehalten ist sie noch am Leben zu finden; denn Herodes ist wütend darüber, dass Ruzzante seinen Auftrag nicht ausführte. Zwar ist seine Liebe zu Marienne dieselbe geblieben, gleichwohl ist ihr Anblick ihm jetzt schrecklich; denn der grosse Eindruck, den ihre Schönheit soeben auf den Kaiser machte, hat seine Eifersucht mit neuer Macht hervorbrechen lassen. Marienne ergreift zuerst das Wort und fragt Herodes, warum er eine so finstere Miene zur Schau trage. Herodes gesteht ihr denn auch bald in leidenschaftlichen Worten, dass sie selbst die Schuld an seinem grenzenlosen Kummer trage. Denn ihrer Schönheit allein habe er den plötzlichen Umschlag in seinem

Schicksal zuzuschreiben. Durch seine Befreiung habe sie seine Seele erst recht in Ketten geschlagen und den fürchterlichen Qualen der Eifersucht preisgegeben. Er schliesst, indem er ihr eine Reihe zweifelhafter Vorzüge beilegt: „*Spietata Marienne, crudel bellezza, effettata pietà, barbara humanità, amorosa tirannia.*“ Marienne versucht alles um ihn zu überzeugen, dass Ottaviano nur aus Grossmut handelte. Habe sie ihm ja doch recht wohl zu erkennen gegeben, dass keine andere Rücksicht als die Liebe zu Herodes sie zu ihrem Schritte bewog. Mit eigener Hand würde sie den Kaiser getötet haben, hätte sie auch nur die geringste Spur einer unerlaubten Neigung zu ihr an ihm erblicken können. Wenn der Tetrarch an ihre Liebe glaube, dürfe er auch in die Wahrheit ihrer Worte keinen Zweifel setzen. Herodes aber erwidert, Marienne habe die wahre Gesinnung des Kaisers nicht ergründen können. Indem Ottaviano ihm seine Freundschaft anbot, habe er deutlich zu erkennen gegeben, dass er auch in anderer Beziehung künftighin ihm gleichgestellt sein wolle; Mariennens Schönheit lasse ihn dies befürchten; er aber sei entschlossen diesem unerträglichen Zustand ein Ende zu machen. Daraufhin bezeichnet Marienne ihren Tod als das einzige Mittel hiezu. Der Tetrarch aber beteuert ihr jetzt, dass er lieber selbst sein Leben opfern würde; denn die schrecklichsten Höllenqualen liessen sich nicht mit dem Schmerze vergleichen, den er über ihren Tod empfände.

*Tetr.*: *Tu non puoi vedere l'interno d'Ottaviano.*

*Mar.*: *Ne tu lo poi vedere, e pur parli in maniera come veduto l'havessi.*

*Tetr.*: *La tua bellezza, ò Marienne mi serve d'occhiale.*

*Mar.*: *Che pensi dunque di fare?*

*Tetr.*: *Rimediare a miei danni.*

*Mar.*: *Se la mia bellezza ti tormenta, non vi è altro rimedio che la mia morte.*

*Tetr.*: *Prima si converta il Cielo in fulmine, e sopra il mio Capo precipiti.*

*Mar.*: *Dunque s'io morissi, ti sarebbe grave?*

*Tetr.*: *Non ha tormenti l'Inferno che fossero simil al mio.*

Jetzt, da Herodes in die Falle gegangen ist, hat Marienne keinen Grund mehr ihre Gefühle vor ihm zu verbergen. Sie zeigt ihm den Brief, als dessen Verfasser er sich bekennen muss. Dann überhäuft sie ihn mit einer Flut von Vorwürfen. Er, der ihr so oft geschworen habe, kein Sterblicher könne seine Gattin so lieben wie er die seinige, der ihr eben noch versicherte, dass ihr Tod ihm schrecklicher wäre als alle Pein der Hölle — er habe seinen Diener abgeschickt um sie zu töten und Tolomeo beauftragt ihm hierbei zu helfen. In sinnloser Eifersucht habe er ihre Schamhaftigkeit und unwandelbare Liebe vergessen und sie auf verräterische Weise ums Leben bringen wollen. Wie unerschütterlich aber ihre Treue sei, das könne er am besten aus dem Umstande ersehen, dass auch jetzt noch sie sich freue in seiner Nähe zu sein. Während seiner Abwesenheit von Jerusalem habe er andere mit ihrer Ermordung beauftragt, jetzt, wo er sie mit eigener Hand töten könne, erlaube ihm sein schlechtes Gewissen nicht dieses zu tun. Vielmehr verwandle sich seine Grausamkeit in Scham, seine Torheit in Reue, seine Treulosigkeit in Zerknirschung. Der Tetrarch will etwas einwerfen, doch Marienne schneidet ihm das Wort ab: Der belastende Brief mache ja jeden Rechtfertigungsversuch überflüssig. Bei ihrer eigentlich nicht mehr angängigen Liebe zu ihm schwöre sie, dass er sie nicht mehr zu Gesicht bekommen solle. Dann hält sie ihm nochmals die Grundlosigkeit seines Verdachtes vor. Ihre Fürbitte beim Kaiser hätte Herodes bereits die Augen öffnen können. Statt dessen habe er sie geschmäht ohne zu bedenken, dass sie sich für ihn bei Ottaviano zu einer Zeit verwandte, als sie bereits den Befehl zu ihrer Ermordung erfahren hatte. Für immer werde sie sich jetzt in ihre Gemächer zurückziehen. Selbst nach ihrem Tode solle Herodes sie nicht mehr sehen, da er sie im Leben so sehr gehasst habe. Mit diesen Worten entfernt sich Marienne ohne ihren Gemahl noch eines Blickes zu würdigen.

Der zurückgebliebene Tetrarch kann sich nicht ganz der Einsicht verschliessen, dass Mariennens Vorwürfe berechtigt sind. Im übrigen bedeute ihr Entschluss für ihn keine Strafe.

sondern trage sogar sehr zu seiner Beruhigung bei. Jetzt brauche er nicht mehr eifersüchtig zu sein, denn niemand werde ja Marienne in Zukunft zu Gesicht bekommen. Sogar ihm selbst sei es verwehrt sie zu sehen. Diese Aussicht sei durchaus nicht so schrecklich, als sie auf den ersten Blick erscheine; denn als Liebender sei er auf jedermann eifersüchtig, also auch auf sich selbst. Da er aber künftighin auf Mariennens Anblick verzichten müsse, so könne er auch seiner Eifersucht und damit seiner Qual, die er sich bis jetzt selbst auferlegte, ein Ende bereiten. Marienne tue ganz gut daran sich einzuschliessen; er werde jetzt wie ein Drache die hesperischen Gärten ihrer Schönheit bewachen. Nun aber wolle er sich an Tolomeo und Ruzzante rächen und ihnen die verdiente Strafe erteilen.

Hier endet bei Cicognini die 4. Szene. Die soeben besprochenen 4 Szenen füllen bei ihm die erste Hälfte des III. Aktes aus und lehnen sich an den 1., 2., 3., 6. und 7. Auftritt der Jornada Tercera an.

Szene 4 hat Calderon dem bereits zuvor mit dem Tetrarchen aufgetretenen Polidoro gewidmet. Szene 5 spielt zwischen diesem, Aristobolo und zwei Soldaten. Wie bereits erwähnt, lässt jedoch Cicognini von der 9. Szene des II. Aktes an Trivello nicht mehr auftreten. Ebenso hat er den 5. Auftritt der Jornada Tercera weggelassen, da auch dieser die Entwicklung der Handlung nicht befördert.

Vergleichen wir die ersten 4 Szenen von Cicogninis III. Akte mit den entsprechenden Auftritten der III. Jornada, so zeigt es sich, dass dieses Mal Calderons Einwirkung geringer ist. Das erklärt sich zum Teil dadurch, dass bereits im II. Akt das Verhältnis zwischen Oktavian und dem Tetrarchen ein anderes ist als bei Calderon. Diese Abweichung hat zur Folge, dass Cicognini an dramatischer Wirkung anfangs hinter dem spanischen Dichter bedeutend zurücksteht.

Cicognini lässt in der 1. Szene den triumphierenden Kaiser mit seinem Gefolge, in der 2. den für Marienne Ottaviano um eine Audienz bittenden Ruzzante und erst dann in der 3. Szene die Fürstin selbst auftreten. Bei Cal-



deron hört man sie gleich zu Anfang des III. Aktes, aber vorerst noch hinter der Szene, das traurige Los ihres Gemahls beklagen, dessen Haupt heute noch vor den Augen seiner ehemaligen Untertanen fallen soll. Unterdessen hält Otaviano einen ziemlich langen Monolog, aus dem hervorgeht, dass die von Mariene unter Aristobolo zur Befreiung des Tetrarchen ausgesandte Flotte vernichtet wurde. Bei Cicognini verfuhr der Kaiser bekanntlich sehr milde mit dem Vierfürsten, schenkte ihm sein Leben und erleichterte ihm seine Gefangenschaft durch ehrenvolle Behandlung; von der Aussendung einer Flotte unter Aristobolo hören wir bei Cicognini weder hier etwas noch auch im II. Akte. Calderon lässt zu Beginn der 2. Szene Filipo und Tolomeo auftreten, jenen mit den Schlüsseln der Stadt Jerusalem, diesen mit einem Lorbeerkranze. Sie kommen als Abgesandte der besiegten Juden, die sich dem Kaiser unterwerfen. Cicognini dagegen beschränkt sich darauf am Anfang des III. Aktes Ottaviano von der bereits vor sich gegangenen Huldigung der Israeliten sprechen zu lassen. In den ersten drei Szenen des italienischen Dramas schreitet infolge der geschickten Weglassung aller überflüssigen Stellen die Handlung viel rascher vorwärts als in der spanischen Vorlage.

Bei Calderon wird Marienens Ankunft nicht angekündigt, und da sie an der Spitze einer Anzahl schwarz gekleideter Frauen tief verschleiert auftritt, vermag der Kaiser in ihr das Original des bewussten Bildes natürlich nicht zu erkennen; er ist sehr ungehalten über den Zug trauernder Frauen, der seine Siegesfreude zu verscheuchen droht und will Mariene und ihre Begleiterinnen unwillig abweisen. Wer beschreibt aber seine Überraschung, als Mariene sich auf sein Geheiss entschleiert und er in ihr sofort die schöne Frau erkennt, die er schon längst tot wähnte! Auf diese Weise hat Calderon eine sehr wirksame dramatische Situation geschaffen, die Cicognini nicht nachahmen konnte. Bei ihm hat ja der Kaiser durch Herodes selbst erfahren, wen das Bild vorstellt. Überdies wird er auf Mariennens Ankunft durch Ruzzante vorbereitet. Den bei Calderon nun folgen-

den, aus 6 Oktaven bestehenden „Bittgesang" Marienens bezeichnet Markus Landau mit Recht als schwülstig; in der italienischen Prosabearbeitung ist er wesentlich einfacher gehalten. In beiden Stücken stimmt Marienne zuerst das Lob des grossmütigen Kaisers an und erklärt sich am Schlusse bereit sich selbst zu opfern um den Gemahl zu retten. Im übrigen ist ihre Rede von Cicognini ziemlich selbständig geschaffen. Ganz auf seine Rechnung ist Mariennens Selbstanklage zu setzen, die ihre Liebe zu Herodes noch mehr hervortreten lässt. Die Begnadigung des Tetrarchen und seines Schwagers begründet Cicogninis Ottaviano mit dem Hinweis auf Mariennens Schönheit. Diese zwinge jedermann ihren Wünschen zu willfahren, rechtfertige aber auch den Versuch des Tetrarchen ihr die römische Kaiserkrone zu gewinnen. Anders sind die Beweggründe des Kaisers bei Calderon. Auch hier ist Otaviano beim Anblick Marienens, der ihm ganz unerwartet kommt, von Bewunderung hingerissen. Schon glaubt er unverhofft das Ziel seiner sehnlichsten Wünsche erreicht zu haben, als er gleich darauf aufs schmerzlichste enttäuscht wird, weil die schöne Unbekannte sich als die Frau seines Feindes zu erkennen gibt. Da ihr Bild ihm das Leben rettete, betrachtet er die Begnadigung des Herodes als eine Pflicht der Dankbarkeit. Noch ehe Mariene dem Kaiser den Grund ihres Erscheinens mitteilt, ist der gefangene Tetrarch hereingeführt worden, der von da an Zeuge der ganzen Unterredung ist. Seine Gemahlin so unerwartet beim Kaiser anzutreffen muss ihn in seinem bis jetzt durch nichts widerlegten Verdacht nur noch mehr bestärken. Sobald er aber erfährt, was für eine Bewandtnis es mit dem Bilde hat, sieht er auch zu seiner grossen Genugtuung seinen Irrtum ein. Oktavian versichert er sogar, dass durch seine Begnadigung sein Leben für Mariene noch grössern Wert erlangt habe als bisher, da es ja nunmehr ein Geschenk des Kaisers sei:

*- - - - - - - esta vida,*
*Que ya como tuya ofrezco,*
*Porque el ser dadiva tuya,*

*La crezca el merecimiento*
*A Mariene.*[1])

Hier ist also die Eifersucht des Tetrarchen bei weitem nicht so auf die Spitze getrieben wie bei Cicognini. Zwar lässt dieser den Tetrarchen erst auftreten, als der Kaiser Mariennens Bitte bereits erfüllt und diese ihm ihren Dank ausgesprochen hat. Trotz dieser Abweichung von der spanischen Vorlage muss uns aber die anhaltende Eifersucht des Tetrarchen befremden. Hat ihn doch der Kaiser von Anfang an mit einer Grossmut behandelt, welche in der schliesslichen Begnadigung des Vierfürsten gewissermassen ihren natürlichen Abschluss erreicht. Grund zu weiterem Argwohn wäre um so weniger vorhanden, als Ottaviano von seiner baldigen Rückkehr nach Rom spricht:

*Breve sarà la mia dimora. Presto tornerò a Roma; ovunque posso impiegarmi a tuo prò, spendi ogni mio potere. Vivi felice, godi quelle bellezze ch'il Cielo t'ha preparate in terra; amami, che sempre mi troverai leale Amico.*

Bei Calderon ist der Vierfürst trotz der strengen Behandlung, die ihm Otaviano bisher widerfahren liess, von seinem Edelmute offenbar tief gerührt. Bei Cicognini bewirkt die Huld des Kaisers, der Herodes sogar seine Freundschaft anbietet, gerade das Gegenteil. Jedenfalls hat es Calderon viel besser verstanden seinen Tetrarchen auch „unserm Herzen menschlich näher zu bringen“ als Cicognini, dessen Herodes seinem hochherzigen Feinde von Anfang an mit dem grössten Misstrauen begegnet. Gerade Cicogninis Ottaviano verdient aber, wie wir auch noch später sehen werden, dieses Misstrauen viel weniger als der Calderonsche. Dieser muss sich, als er Marienens Bitte erfüllt und der Fürstin dabei versichert, er sei entschlossen sie nicht mehr zu Gesicht zu bekommen, selbst sagen, dass er in Wirklichkeit anders denke:

*Otaviano:*
*Y por no dejar á riesgo*
*Vuestros ojos de que lloren*

[1]) *Comedias*, pag. 496,2.

*Otra vez, ni oiros ni veros*
*En mi vida - - - (Ap. La voz miente,*
*No el alma).*[1])

In der italienischen Fassung dagegen berechtigt nichts zu der Annahme, dass der Kaiser gesonnen sei, in Zukunft zu Marienne in irgendwelche Beziehungen zu treten.

Calderon lässt (am Schlusse der 3. Szene) mit dem Kaiser auch alle übrigen Personen abgehen, wobei zuerst der Tetrarch Oktavian seine Huldigung erweist, in die der Chor einstimmt. Dann folgen, wie bereits erwähnt, zwei überflüssige Szenen, die bei Cicognini wegfallen. Erst in der 6. Szene treten der Tetrarch, Mariene und ihr Gefolge wieder auf. Bei Cicognini geht Herodes nicht mit dem Kaiser ab, sondern bleibt allein auf der Bühne zurück; kurz darauf kommt Marienne wieder. Bei Calderon fragt der Tetrarch seine Gemahlin teilnehmend nach der Ursache ihres Kummers, bei Cicognini bedauert er, dass Marienne nicht getötet wurde. Auch wagt er es nicht das Wort zu ergreifen. In dem spanischen Drama kann die Eifersucht des Vierfürsten, die bald von neuem erwacht, noch unser Mitleid erregen, in der italienischen Bearbeitung wirkt sie abstossend, ja stellenweise sogar lächerlich. In beiden Stücken weiss Herodes nach seiner Begnadigung nicht, dass der Tolomeo übersandte Brief Marienne in die Hände fiel. Während er sich aber in dem spanischen Drama sehr befriedigt darüber zeigt, dass Mariene von seinem Befehle, wie er glaubt, nichts erfahren habe, kann er bei Cicognini auch jetzt seine Eifersucht keinen Augenblick unterdrücken und zürnt dem Ruzzante, weil dieser Marienne am Leben liess. In dem Originaltexte hält Mariene, sobald sie mit ihrem Gemahl allein ist, mit ihren Vorwürfen nicht lange zurück; in der italienischen Tragödie jedoch verstellt sie sich anfangs und erst als Herodes sie versichert hat, dass er ihren Tod als das schrecklichste Unglück betrachte, das ihn je treffen könnte, lässt sie die Maske fallen und zeigt ihm seinen Brief. In beiden Dramen zeigt sie sich ent-

---

[1]) *Comedias*, pag. 496, Sp. 1.

schlossen, in Zukunft ihren Verkehr mit dem Tetrarchen aufzugeben. Im übrigen hat ihre Rede bei Cicognini mit der der Calderonschen Mariene wenig gemein. Diese erklärt ihrem Gatten ausdrücklich, dass sie nicht aus Liebe zu ihm die Gnade des Kaisers angefleht hat, sondern nur um sich um so grausamer an Herodes zu rächen; Cicogninis Mariene aber versichert ihren Gemahl auch jetzt noch ihrer Liebe. Freilich lässt sich diese Erklärung mit ihren Schmähungen nicht recht in Einklang bringen. Bezeichnet sie doch wenige Zeilen später Herodes als einen Hund und Tyrannen! Andererseits muss es als ein Vorzug der italienischen Szene bezeichnet werden, dass hier Marienne nur von ihrem persönlichen Verhältnis zu Herodes spricht, während sie bei Calderon sich in allgemeinen Erwägungen und Vergleichen ergeht, wie sie wohl kaum ein Weib in solcher Lage anstellen dürfte. Ihre Sprache ist zwar sehr poetisch, aber bei weitem nicht so leidenschaftlich wie bei Cicognini, in dessen Prosabearbeitung Mariennens Rede im allgemeinen einfacher klingt als in der spanischen Vorlage.

Der Monolog des zurückgebliebenen Tetrarchen füllt im Originaltext die 7. Szene der Jornada Tercera aus, in Cicogninis Stück gehört er noch zur 4. Szene des III. Aktes. Bei Calderon beginnt er mit einer Selbstanklage des Tetrarchen, der zwar nicht sein Verhalten gegen Mariene bereut, wohl aber die Unvorsichtigkeit, die er beging, als er den schrecklichen Befehl einem Blatt Papier anvertraute. Das alles liess Cicognini wegfallen. Bei ihm ist das Selbstgespräch des Herodes kürzer gefasst, lehnt sich aber an das des Calderonschen Tetrarchen an. Auch Cicogninis Herodes gibt sich mit Mariennens Entschluss zufrieden, da er sie jetzt den Blicken der Welt entzogen weiss. Beiden Dichtern kann dieses Mal der Vorwurf unfreiwilliger Komik nicht erspart bleiben, wenn man den Vierfürsten folgende Betrachtungen über seine Eifersucht anstellen hört:

Bei Calderon: . . . . . . . *estará*  
*Siempre este cuarto cerrado*  
*Cerraréle por de fuera,*

*Y yo mismo no entraré*
*En el, porque aun yo no sé*
*Si á mi otros celos me diera.*
*Y sí hiciera, sí, sí hiciera,*
*Pues si á mirarme llegara*
*En sus brazos, y pensara*
*Que era tan dichoso, allí*
*Me desconociera á mí,*
*Y que era otro imaginara.*
*De suerte que, mis desvelos,*
*Enseñados á desdichas*
*Tuvieran miedo a mis dichas,*
*Pues ellas me dieran celos.* [1])

Bei Cicognini:

. . . . *Non sarà più veduta da huomo del Mondo; e che altro per mia quiete bramavo? Ne meno io stesso la vedrò. Par che questo a prima fronte sia tormento d'un Amante, ma se sono Amante, son anche geloso, son geloso di tutti i viventi; e perciò ancor di me stesso. Il Tetrarca non vedrà Marienne, quieterà la gelosia, non vedrà la Moglie, non haverà martello di se stesso.*

In beiden Monologen beschliesst der Tetrarch an Ruzzante, bezw. Filipo, Vergeltung zu üben; bei Calderon äussert er diese Absicht bald nach Beginn seines Monologes, bei Cicognini am Schlusse der 4. Szene.

In dem spanischen Drama treten nun in der 8. Szene der Jornada Tercera Tolomeo und Filipo auf, an dem der Tetrarch seinen ganzen Zorn auslassen will. Filipo aber verweist ihn auf Tolomeo, der gesteht, dass seine eifersüchtige Geliebte ihm den Brief entriss. Herodes dringt jetzt mit dem Schwerte auf ihn ein, doch hält Filipo den Tetrarchen zurück, während Tolomeo flieht.

In Szene 9 macht Filipo den Vierfürsten darauf aufmerksam, dass Tolomeo bereits das Zelt des Kaisers erreicht hat. Nun gibt Herodes die Verfolgung auf.

Diesen beiden Auftritten entsprechen bei Cicognini Szene 5 und 6. In der 5. tritt Ruzzante allein auf. Plötzlich sieht

---

[1]) *Comedias*, pag. 498. 2.

er sich dem Tetrarchen gegenüber, der mit dem Rufe: *Ah scelerato, ah traditore!* auf ihn losstürzt um ihn zu töten. Doch gelingt es Ruzzante wie dem spanischen Filipo sich dadurch zu retten, dass er sich auf Tolomeo beruft.

Szene 6 beginnt mit dem Auftreten des Tolomeo. Da die Dunkelheit bereits hereinbricht, will er Celinda zu dem verabredeten Stelldichein aufsuchen, sieht sich aber aus seinen Liebesträumen ganz unerwartet in die rauhe Wirklichkeit versetzt; denn der Tetrarch tritt ihm mit dem Schwerte in der Hand gegenüber und fordert ihn auf sich zur Wehr zu setzen. Ruzzante, der bei Cicognini eine viel kläglichere Rolle spielt als Calderons Filipo, denkt nicht daran Tolomeo zu helfen, sondern zieht es vor das Hasenpanier zu ergreifen. Tolomeo versucht zwar sich zu rechtfertigen, aber der Tetrarch besteht darauf sich mit ihm zu schlagen. Einen Zweikampf mit Herodes kann jedoch Tolomeo mit seiner Untertanenpflicht nicht in Einklang bringen; er zieht es daher, wie in dem spanischen Stücke, vor nach dem Zelte des Kaisers zu flüchten.

Szene 7 und 8 lehnen sich an die 10. Szene der Jornada Tercera an.

Bei Calderon kommt Tolomeo in das Zelt des Kaisers um seine Hilfe anzuflehen, aber auch zugleich in der Hoffnung Libia zu befreien. Diese wurde nämlich von Mariene eingeschlossen, damit der Tetrarch nicht zu früh erfahren sollte, dass man seinen Brief abfing. Um nun seine Braut aus ihrer Haft zu befreien trägt Tolomeo kein Bedenken Oktavian zu belügen. Er behauptet nämlich, Mariene sei mit Rücksicht auf die Anwesenheit des Kaisers in einem dunkeln Gemach von ihrem eifersüchtigen Gatten eingeschlossen worden und schwebe beständig in Gefahr von ihm ermordet zu werden. Als der Kaiser dies hört, unterbricht er Tolomeo und erklärt sich entschlossen Mariene zu retten, die seinetwegen in so schlimmer Lage sich befinde. Einen Augenblick zögert er dann wieder, da er Tolomeo nicht recht traut. Dieser aber erbietet sich den Kaiser und seine Bedeckung in den Park einzulassen, zu dessen Tor er den

Schlüssel besitzt. Durch den Park wolle er Otaviano zu dem Turme führen, in dem Mariene eingeschlossen sei. Nun lässt sich der Kaiser durch kein Bedenken mehr zurückhalten; bietet sich ihm doch jetzt eine hochwillkommene Gelegenheit die Königin seines Herzens wiederzusehen und durch ihre Errettung sich ihrer Dankbarkeit zu versichern.

Otaviano:

. . . . . . . . *y sea*
*En fin lealtad ó traicion,*
*Por verte, Mariene bella,*
*Iré, y si es á darte vida,*
*Quiera amor que lo agradezcas* [1]).

Cicognini fasst sich wesentlich kürzer, obwohl bei ihm ausser Tolomeo in einer weitern Szene auch Ruzzante auftritt. Zuerst erscheint Tolomeo, der aber nicht wie bei Calderon dem Kaiser einen lügenhaften Bericht erstattet, sondern ganz der Wahrheit entsprechend erzählt, wie der Brief, in dem ihn der Tetrarch mit Mariennens Ermordung beauftragte, Celinda und dann der Fürstin selbst in die Hände fiel. Von einer Gefangenhaltung Celindas durch Marienne ist aber nicht die Rede. Tolomeo erwähnt dann noch kurz die Anklage, welche Marienne gegen ihren Gatten erhob, der nun seinerseits sich an ihm rächen wollte. Deswegen sei er in das Zelt des Kaisers geflüchtet. Ottaviano bedauert den Tetrarchen, dessen Eifersucht schon früher sein Mitleid erregt habe. Als Freund des Tetrarchen hält er sich für verpflichtet ihm zu helfen. Zu diesem Zwecke entschliesst er sich Marienne und Celinda aufzusuchen um sich von ihnen den Bericht des Tolomeo bestätigen zu lassen. Zugleich beabsichtigt er Marienne um den Brief des Tetrarchen zu bitten, diesem später das Schreiben zu zeigen und so eine Versöhnung der beiden Gatten anzubahnen:

*Ottaviano:*

„. . . *Vorrei per tanto parlare a Marienne e a Celinda per riscontrare questa verità e per havere la lettera del Tetrarca,*

---

[1]) *Comedias*, pag. 499, Sp. 2.

*per potere con occasione mostrargliela, e con vive e giuste ragioni dolcemente convincerlo e ridurlo ad emenda.*"

Szene 8: Hier beginnt Szene 8, in der Ruzzante mit der Nachricht auftritt, dass Marienne sich durch die verhängnisvolle Eifersucht ihres Gemahls gezwungen sah auf seine Gesellschaft zu verzichten und sich in ihrem Sommerpalaste für immer von der Aussenwelt abzuschliessen. Tolomeo, der ja von Celinda den Schlüssel zu einer geheimen Tür des Sommerpalastes erhalten hat, erbietet sich sofort den Kaiser in die Gemächer der Fürstin zu führen. Dort könne Ottaviano in aller Ruhe die Erkundigungen von Marienne und Celinda einziehen, die er für nötig halte um den Tetrarchen von der Grundlosigkeit seiner Eifersucht zu überzeugen und dadurch zugleich Marienne aus ihrer freiwilligen Gefangenschaft zu befreien. Ottaviano ruft den allwissenden Gott zum Zeugen dafür an, dass ihn nur das Verdienst des Tetrarchen und Mariennens zu seinem Unternehmen veranlasse. Dann machen sich alle drei auf den Weg.

Der Vergleich von Szene 7 und 8 mit der spanischen Vorlage zeigt, dass Cicognini, in dem Bestreben die Handlung zusammenzudrängen, sich dazu verleiten liess sie weniger gut zu begründen. Bei Calderon erklärt sich der Entschluss des Kaisers durch die von Tolomeo erfundene Schilderung von Marienens gefährlicher Lage. Zudem ist in dem spanischen Drama der Kaiser in Mariene verliebt, so dass ihm die Nachricht des Tolomeo sehr erwünscht kommt. Bei Cicognini aber ist das Vorgehen Ottavianos nur schlecht begründet; denn Ottaviano handelt in dem italienischen Drama in ganz selbstloser Absicht, auch kann bei Cicognini der wahrheitsgemässe Bericht von Tolomeo und Ruzzante nicht gut in dem Kaiser den Glauben erwecken, dass Mariennens persönliche Sicherheit gefährdet sei; ferner muss er sich selbst sagen, dass sein nächtlicher, heimlicher Besuch Marienne sehr peinlich berühren und ihr voraussichtlich mehr schaden als nützen werde, und endlich muss die Erzählung des Tolomeo ihm um so glaubhafter erscheinen, als er kurz nach dem Anschlage und dem Geständnisse des Herodes diesem den

Rat gab Marienne zu töten, worauf ihm der Tetrarch erwiderte, er habe an diesen Ausweg auch bereits gedacht. Zweifelte aber Ottaviano an der Wahrhaftigkeit des Tolomeo, so wäre es doch viel naheliegender, dass der Kaiser vor allem den Tetrarchen selbst, den er in der italienischen Fassung ausdrücklich als seinen Freund bezeichnet, über den Brief befragte, statt ihn von Marienne zu so ungelegener Zeit zu verlangen.

Beachtenswert ist die ideale Auffassung von Ottavianos Charakter bei Cicognini, wo der Kaiser nicht aus Liebe zu Marienne, sondern lediglich aus aufrichtigem Mitleid mit ihr und seinem Freunde Herodes es unternimmt die Fürstin aufzusuchen.

Bei Calderon dagegen empfindet der Kaiser keine Teilnahme für den Tetrarchen, von dessen Eifersucht ihm Tolomeo ebenfalls erzählte, und nur schlecht vermag er die wahren Beweggründe zu seinem Entschlusse zu verbergen.

In Szene 9 und 10 tritt bei Cicognini eine grosse Selbständigkeit zutage. Beide Szenen haben nur wenig mit dem 11., 12., 13. u. 14. Auftritt der Jornada Tercera zu tun, denen sie äusserlich entsprechen.

In Szene 9 sehen wir uns in den Palast Mariennens versetzt, der Celinda und Flora beim Auskleiden behilflich sind. Beide versichern ihrer Herrin, dass sie gerne ihre Haft teilen. Marienne erklärt hierauf, sie habe diese Strafe verdient, da sie in ihrer Liebe zu Herodes zu weit ging und ihn wie einen Gott verehrte. Celinda, die bereits Tolomeo zu dem nächtlichen Stelldichein erwartet, raunt ihrer Gefährtin zu sich zu beeilen und sieht mit Ungeduld dem Augenblicke entgegen, wo Marienne sich in ihr Schlafgemach zurückziehen wird.

Auch in der spanischen Vorlage ist Mariene im Begriff sich von ihren Frauen entkleiden zu lassen. Diese versuchen umsonst sie aufzuheitern. Mariene ist so weh um's Herz, dass sie im Gegenteil darauf besteht sich ungehindert ihrem Schmerze hinzugeben. So singt ihr denn Sirene folgendes Liedchen vor, dessen Text so recht zu Marienens Stimmung passt:

Ven, muerte, tan escondida,
Que non te sienta venir,
Porque el placer del morir
No me vuelva á dar la vida.

Welcher Unterschied zwischen der nichtssagenden Übergangsszene des Cicognini und Calderons tiefergreifendem Auftritte, dessen gewitterschwüle Stimmung uns die nahe Katastrophe bereits vorausahnen lässt!

Auf Marienens Bitte wiederholt Sirene die alte Volksweise und auch Mariene stimmt in den Gesang mit ein. Eben schickt Sirenens Gefährtin auf Marienens Geheiss sich an die Türen zu schliessen, als sie zu ihrem grossen Schrecken durch das plötzliche Erscheinen des Kaisers daran verhindert wird.

Szene 10: Unter der Führung des Tolomeo ist Ottaviano wie bei Calderon so auch bei Cicognini bis zu den Gemächern Mariennens gedrungen und lässt Tolomeo aussen warten. Verfolgen wir nun zunächst den Gang der Handlung bei Cicognini. Marienne ist sehr erschrocken, als sie plötzlich einen fremden Mann vor sich sieht. Dann erkennt sie den Kaiser und befiehlt Celinda und Flora sich nicht zu entfernen. Ottaviano versucht die Fürstin zu beruhigen: Er sei als Freund ihres Gatten gekommen, als ihr Beschützer, der mit eigener Person gegebenen Falles für ihre Ehre einträte. Marienne versichert ihm, dass sie nicht im geringsten an der Lauterkeit seiner Absichten zweifle, gleichwohl aber bitte sie ihn sich zurückzuziehen um nicht ihrem Gemahl neuen Anlass zur Eifersucht zu geben. Als Ottaviano trotzdem bleibt, beschwört sie ihn sie zu verlassen, reisst ihm einen Dolch von der Seite und droht sich zu erstechen, falls der Kaiser ihrer Bitte nicht willfahre. Ottaviano aber erwidert, er sei nur gekommen um sich zu erkundigen, wie der vom Tetrarchen an Tolomeo abgeschickte Brief in Mariennens Hände gelangt sei; er bitte sie ihm das Schreiben zu überlassen, damit er es lesen und Herodes zeigen könne. Diesen aber wolle er von der Grundlosigkeit seiner Eifersucht überzeugen. Auf diese Weise hoffe er auch Marienne aus ihrer freiwilligen

Haft zu erlösen und den beiden Ehegatten für alle Zukunft ein glückliches Zusammenleben zu sichern. Marienne macht nun keinen Versuch mehr den Kaiser an seinem Vorhaben zu hindern. Durch die von ihm vorgebrachten Gründe, sein Ansehen und besonders durch die Dankbarkeit, die sie ihm schulde, sehe sie sich gezwungen ihm zu gehorchen. Doch bitte sie ihn sich möglichst zu beeilen. In dem anstossenden Zimmer und in Gegenwart der Ehrendamen, die nötigenfalls als Zeugen dienen könnten, werde die Unterredung stattfinden. Der Kaiser solle den Brief erhalten und lesen. Dann würden sie beide beratschlagen, was am besten zu tun wäre. Plötzlich erkennt sie in dem Dolch, den sie kurz vorher gegen die eigne Brust richtete, den Schicksalsdolch des Herodes. Sie wirft die Waffe weg und erklärt dem Kaiser, wenn er wirklich ihr das Leben bringen wolle, so sei es angezeigt, dass der Tod sich von ihr fernhalte. Sie befiehlt Celinda und Flora alles, auch die Kleider, liegen zu lassen und ihr zu folgen. Ottaviano sagt sich, wenn es ihm gelinge Herodes von seiner Eifersucht zu befreien, so betrachte er diese Unternehmung als die glorreichste der Welt.

Wie bereits weiter oben betont wurde, hat Cicognini in seinem Ottaviano einen durchaus ritterlichen Charakter zeichnen wollen, ein Gegenstück zu Calderons Kaiser, der bereits in Szene 10 der Jornada Tercera uns seine sträfliche Liebe zu Mariene deutlich zu erkennen gab. Dementsprechend spielt sich auch sein nächtlicher Besuch bei der Fürstin ganz anders ab als in der italienischen Bearbeitung. Otaviano benimmt sich von Anfang an sehr zudringlich, hält Mariene, die ihren fliehenden Hoffräulein folgen will, zurück und erklärt ihr ganz offen seine Liebe. Gleichwohl stellt er die bedrängte Lage Marienens als den Hauptbeweggrund zu seinem Besuche hin. Mariene weist sein Ansinnen entrüstet zurück. Sie ziehe es vor durch die Hand des Herodes unschuldig zu sterben, statt in Schmach und Schande weiter zu leben. Ihre Bitte sie zu verlassen, will der Kaiser unter der Bedingung erfüllen, dass sie ihm ihr Bild zurückgebe, das er ihr kürzlich ausgehändigt habe. Als Mariene erklärt,

sie wolle lieber ihre Hand ins Feuer strecken und sich anschickt diese Drohung auszuführen, versucht Otaviano sie festzuhalten, sie aber macht sich los und entreisst ihm den Dolch, den er kürzlich dem Tetrarchen abnahm. Sie droht sich zu erstechen, wenn er noch länger auf der Herausgabe des Bildes bestehe. Der Kaiser ist beim Anblick des blanken Stahles sehr bestürzt, da er ihn an den Anschlag des Tetrarchen erinnert. Mariene benützt seine Verwirrung und entflieht, indem sie noch immer den Dolch gegen ihre Brust gerichtet hält. Plötzlich erkennt sie ihn aber und wirft ihn von sich. Otaviano eilt ihr nach.

Der Vergleich von Cicogninis Szene 10 mit den entsprechenden Auftritten der Jornada Tercera ergibt also nur wenige, rein äusserliche Berührungspunkte.

Die nun folgende 11. Szene weicht ebenfalls stark von der spanischen Vorlage ab. In dieser erblickt der heimlich eindringende Tetrarch den kurz zuvor von Mariene weggeworfenen Dolch. Da er sich überzeugt, dass es derselbe ist, den Otaviano ihm abnahm, so schliesst er, durch den Anblick der zerstreut umherliegenden Kleidungsstücke Marienens in seinem Verdachte bestärkt, dass Otaviano sich bereits einen Eingriff in seine Eherechte erlaubte. Verzweifelnd will er sich den Dolch in die Brust stossen, als er hinter der Szene eine Stimme hört und gleich darauf Mariene und Otaviano erblickt, der ihr auf dem Fusse folgt.

Auch bei Cicognini sieht der Tetrarch die Kleidungsstücke, nicht aber den Dolch. Er schöpft keinen Verdacht und beschliesst an Ort und Stelle zu warten, bis jemand komme. Dann will er Marienne von seiner Anwesenheit benachrichtigen lassen, hierauf selbst zu seiner Gattin gehen und sie inständig bitten sich mit ihm zu versöhnen. Die Änderung, die Cicognini hier an seiner Vorlage traf, muss als eine sehr glückliche bezeichnet werden. Zwar ist bei Calderon der unvermutete Anblick des Dolches gewiss dazu geeignet, in Herodes einen schrecklichen Verdacht aufsteigen zu lassen. Doch wundert man sich, dass der Tetrarch sofort Hand an sich selbst legen will, statt vor



allem an Rache zu denken, wie bei einer früheren Gelegenheit, als er nämlich in der Gefangenschaft das Bild seiner Gattin plötzlich in des Kaisers Hand erblickte. Der voreilige, verzweifelte Entschluss des Herodes muss deshalb mehr unser Erstaunen als unser Mitleid hervorrufen.

Cicognini dagegen erhebt sich an dieser Stelle zu der bei ihm so seltenen tragischen Wirkung. Tiefergreifend ist der Kummer seines Tetrarchen, der kurz vor der Katastrophe in der Absicht kommt das Marienne zugefügte Unrecht wieder gutzumachen und seinem Schmerze beredten Ausdruck verleiht: *Farò intendere a Marienne che quà è il Tetrarca; anderonne da lei, la pregherò, la supplicherò, la placherò. Ho scarnate le mani non avezze a reggere il peso della vita. Il sangue in qualche parte ne spicca; ma per vedere Marienne ogn'offesa, benche mortale, è tolerabile. Sento gente.*

In Szene 12, die dem 16. Auftritt der Jornada Tercera entspricht, tritt die Katastrophe ein. Bei Calderon eilt Mariene mit den Worten auf die Bühne:

*Será en vano, pues primero*
*Que logres . . . Mas ¡cielos justos!*
*¿ Que es lo que miro?*

Der Tetrarch, der hieraus entnehmen kann, dass es Otaviano noch nicht gelungen ist, Marienens Ehre zu rauben, bietet der bei seinem Anblick zu Tod erschrockenen Frau seinen Schutz an, der Kaiser tut dasselbe und beide Fürsten dringen mit dem Schwerte auf einander ein. Im italienischen Drama jedoch lud der Kaiser keinerlei Schuld auf sich. Er und Marienne haben soeben ihre Unterredung in aller Ruhe beendet, aber missverstandene Äusserungen der beiden erwecken in dem Tetrarchen, der sich bei ihrem Eintreten verborgen hatte, den Glauben, dass seine Gemahlin dem Oktavian zu Willen war.

*Ottav.: Intesi, viddi e hebbi il tutto*
*Tetr.: Senti, hebbi il tutto*
*Mar.: Ogni vostra attione, o Cesare,*
*può sollevare l'anima mia.*

Nun hält sich der Tetrarch nicht länger verborgen, stürzt hervor und ohne auf die Einwände Ottavianos zu hören, besteht er darauf sich mit ihm zu schlagen. In dem sich nun entspinnenden Zweikampf löscht Marienne in beiden Dramen die Lichter aus, die beiden Gegner aber fechten in der Dunkelheit weiter. Dem Tetrarchen entfällt hierbei das Schwert, zufällig findet er den von Marienne weggeworfenen Dolch und in der Meinung Ottaviano vor sich zu haben trifft er Marienne, die mit einem Schmerzensschrei zu Boden sinkt.

Die 13. und letzte Szene lehnt sich an die 17. der Jornada Tercera an, ist aber von Cicognini erweitert und teilweise abgeändert worden.

In der spanischen Vorlage eilen Tolomeo und Soldaten, dann Frauen mit Lichtern auf den Lärm herbei, ihnen folgen Libia, Aristobolo, Filipo und Polidoro. Mariene ist zu Beginn der Szene bereits tot. Otaviano bezeichnet den Tetrarchen als einen blutdürstigen Barbaren, den er für seine Tat mit dem Tode bestrafen werde. Der Tetrarch aber erklärt, dass Mariene ihrem Verhängnisse zum Opfer fiel; denn indem sie durch seine (Herodes') Eifersucht ums Leben kam, starb sie durch das grösste Scheusal der Welt. Er selbst wolle Mariene rächen, und damit ihm keiner zuvorkomme, eile er jetzt fort um sich von der Zinne eines Turmes ins Meer zu stürzen. Mit diesen Worten entfernt er sich, und Tolomeo, der ihm folgt, kommt gar bald mit der Nachricht zurück, dass Herodes sich ein Grab in den Wellen bereitet hat. Der Kaiser befiehlt Marienens Leichnam hinauszutragen. Ihre Grabschrift solle den kommenden Jahrhunderten verkünden, dass ungerechte Eifersucht die Ursache ihres Todes war. Das Stück schliesst mit der glücklichen Vereinigung von Libia und Tolomeo.

Bei Cicognini lebt Marienne noch bis gegen Schluss der Tragödie. Sie versichert ihrem Gemahl und dem Kaiser, dass sie unschuldig sterbe. Ottaviano hält dem Tetrarchen die traurigen Folgen seiner Eifersucht vor Augen. Dann klärt er ihn über die Gründe auf, die ihn dazu bewogen



Marienne aufzusuchen. Durch sein Misstrauen habe Herodes ihn schwer beleidigt. Er aber könne sich auf das Zeugnis von Mariennens Ehrendamen, von Tolomeo und Ruzzante berufen. Wer ihn jedoch kenne, dem genüge bereits sein eigenes kaiserliches Wort. Marienne erklärt, sie sterbe gerne, da Herodes ihre Unschuld erkannt habe. Wie bei Calderon sieht nun der Tetrarch, dass das Marienne vorhergesagte Unglück jetzt wirklich eingetroffen ist; habe ihm ja doch sein eigener Dolch seinen teuersten Besitz geraubt. Indem seine Gattin seiner Eifersucht zum Opfer fiel, sei sie zugleich eine Beute des grössten Scheusals der Welt geworden. Er will Marienne um Verzeihung bitten, der Kaiser aber verbietet ihm sich ihr zu nähern. Im übrigen lässt Cicognini den sonst so grossmütigen Ottaviano sehr wenig Rücksicht auf die sterbende Marienne nehmen; denn obwohl er selbst sich überzeugt, dass sie auch jetzt noch ihren Gatten mit ganzer Seele liebt, schmäht er ihn in ihrer Gegenwart und ordnet an, dass man ihn zur Strafe für seine Untat ins Meer werfe. Der Tetrarch aber ist entschlossen das Urteil Oktavians selbst an sich zu vollstrecken, und wie bei Calderon eilt er fort und kurze Zeit darauf berichtet Tolomeo: *Si sommerse nell' onde.* Als Marienne hört, dass ihr Gemahl ihr im Tode vorausgegangen ist, kennt sie nur mehr den einen Wunsch, dem geliebten Manne ins Paradies zu folgen. Mit dem Rufe: *Erode ahi*! haucht sie ihre Seele aus. Ottaviano macht hierauf den Aristobolo zum Tetrarchen von Jerusalem. Er befiehlt, dass man Marienne mit grossem Gepränge bestatte und in ihrer Grabschrift Liebe und Schamhaftigkeit als die Ursache ihres Todes bezeichne: *L'Amore e la Pudicitia è la cagione, per cui avanti sera un Sol cosi glorioso giunse all' occaso.* Zum Schlusse stellt Tolomeo in einer vierzeiligen Strophe Betrachtungen an über die Vergänglichkeit alles Irdischen, die zwingende Gewalt des Schicksals und die Eifersucht, die er als das grösste Scheusal der Welt bezeichnet.

*Tolomeo*:

*Un fumo, un ombra, un nulla è il viver nostro.*
*Quel ch' è scritto nel Ciel forza è che sia*

*E apprenda ogni mortal che il Maggior Mostro*
*Che in questo Mondo alberghi, è Gelosia.*

Der Schluss von Cicogninis Bearbeitung hat mit der spanischen Tragödie den Fehler gemein, auf welchen ausser Reinhardstoettner[1]) auch Schaeffer[2]) bereits hingewiesen hat. Marienne hat keine tragische Schuld auf sich geladen, die Katastrophe wird vielmehr durch ein unabwendbares Verhängnis herbeigeführt statt allein durch die Charaktere bedingt zu sein. Die unglückliche, durch eine Prophezeiung dem Tode geweihte Mariene, sagt Schaeffer, fällt nicht als unmittelbares Opfer der Eifersucht ihres Gemahls, sondern das Fatum führt die Hand desselben mit dem verhängnisvollen Dolche in ihr Herz, statt in dasjenige des in der Dunkelheit verfehlten Oktavian.

Der Rückblick auf den Vergleich der beiden Dramen ergibt folgendes:

I. Was die Handlung des italienischen Stückes betrifft, so hat Cicognini seine spanische Vorlage zum grossen Teile nachgeahmt, in einigen Punkten ist er von ihr abgewichen. Fast durchweg aber hat er die Handlung wesentlich einfacher gestaltet.

1. Cicognini liess viele undramatische Stellen und Szenen seiner Vorlage wegfallen. So hören wir bei ihm nichts von Antonio und Cleopatra. Ebensowenig ist von der Aussendung einer Flotte unter Aristobolo zur Befreiung des Tetrarchen und von der nochmaligen Gefangennahme des vom Kaiser bereits einmal freigelassenen Bruders Mariennens die Rede. Der Verdacht der Tolomeo und Ruzzante belauschenden Celinda wird durch viel einfachere Mittel hervorgerufen als bei Calderon, welcher hierzu einer vierten Person, Sirenens, bedarf. Ferner verzichtet Cicognini darauf Trivello im III. Akte auftreten zu lassen, während Calderon seinen Polidoro den Tetrarchen im letzten Aufzuge begleiten lässt

[1]) Aufsätze und Abhandlungen. 1887, S. 41.
[2]) Geschichte des spanischen Nationaldramas. II. S. 11.

und ihm ausserdem zwei Szenen (4 u. 5) widmet, die den Fortschritt der Handlung nur hemmen.

2. Andererseits hat Cicognini gerade Trivello zuliebe Szenen eingeschaltet, die sich bei Calderon nicht finden, so besonders I, 6 und II, 9. Doch hat die erstgenannte Szene insofern ihre Berechtigung, als sie das Auftreten Aristobolos und Trivellos vor dem Kaiser vorbereitet, was bei Calderon nicht der Fall ist.

3. hat Cicognini seine Vorlage an mehreren Stellen geändert. Besondere Erwähnung verdient nochmals die 4. Szene des II. Aktes zwischen Ottaviano und dem Tetrarchen, die sich wesentlich anders abspielt als bei Calderon. Die Selbständigkeit, mit der Cicognini hier vorgeht, hat aber seinem Stücke nur geschadet. Indem er es nach dem Anschlage des Tetrarchen auf den Kaiser zu einer Aussprache zwischen den beiden Fürsten und zur Begnadigung des Herodes kommen liess, hat der Italiener die Eifersucht des Vierfürsten und seinen Befehl zur Ermordung Mariennens viel schlechter begründet als Calderon.

II. Die Charaktere der auftretenden Personen haben unter der Feder Cicogninis zum Teil eine bedeutende Änderung erfahren.

1. Der Tetrarch. Die Handlungsweise des Calderonschen Tetrarchen erklärt sich vor allem durch seine allzu grosse Liebe zu Mariene, deren Besitz er keinem andern vergönnt. In dem spanischen Drama muss er zuerst glauben, dass sich der Kaiser in Mariene verliebt habe. Sobald er aber im III. Akt den wahren Sachverhalt erfährt, ist er auch von der edlen Denkungsart Otavianos überzeugt. Cicogninis Tetrarch aber bekundet eine niedrige Gesinnung, obwohl er vom Kaiser selbst nach dem Anschlage mit der grössten Schonung behandelt wird. Die Grossmut Ottavianos legt er lediglich zu dessen Ungunsten aus. Sein Misstrauen gegen ihn ist ebenso gross wie seine Liebe zu Marienne. Sicher ist seine Eifersucht auch bei Calderon auf die Spitze getrieben, Cicognini hat ihn aber noch überboten, besonders an der Stelle, wo er Marienne Ruzzante gegenüber einer Schuld zeihen will (II, 8).

2. In Ottaviano wollte Cicognini einen ritterlicheren Charakter zeichnen als Calderon. Dieser lässt den Kaiser gleich bei seinem ersten Auftreten den besiegten und gefangenen Herodes sehr strenge behandeln. Mariene sucht der Kaiser mehr als Verliebter denn als Friedensstifter auf. Cicognini dagegen hat den Charakter seines Ottaviano allerdings viel idealer gedacht, aber diese Auffassung nicht folgerichtig durchgeführt. Es widersprechen ihr besonders zwei Stellen des italienischen Dramas, die, an welcher der Kaiser dem Tetrarchen den Rat gibt Marienne zu töten und eine andere, wo Ottaviano ohne Rücksicht auf die sterbende Marienne sich in Schmähungen über Herodes ergeht.

3. Aristobolos Charakter ist bei Cicognini nicht immer so würdevoll gehalten als bei Calderon, besonders in der 6. Szene des I. Aktes, wo Aristobolo dem Trivello gegenüber eine klägliche Rolle spielt.

4. Ruzzante nimmt im Vergleich zu Filipo eine sehr untergeordnete Stellung ein. Er ist gewissermassen der zweite *servo sciocco* des italienischen Stückes. Im Gegensatz zu Filipo macht er keinen Versuch den vom Tetrarchen zur Rechenschaft geforderten Tolomeo zu schützen, sondern rettet sich selbst durch schmähliche Flucht.

5. Tolomeo spielt in beiden Tragödien so ziemlich die gleiche Rolle. Doch hat er nie zu Flora, die der Calderonschen Sirene im Personenverzeichnis entspricht, in irgendwelchen Beziehungen gestanden. Auch nimmt er nicht, wie in dem spanischen Drama, zur Lüge seine Zuflucht, als er im Zelt des Kaisers angelangt ist. Sein Verhalten bei Calderon lässt sich aber durch die Gefangenhaltung Libias entschuldigen, welche Tolomeo zu befreien trachtet.

6. Trivello ist, abgesehen von einer Szene des spanischen Stückes (Polidoros Gespräch mit den beiden Soldaten, II, 6) ein viel komischerer Hanswurst als der spanische. Zwar drückt er sich viel gewöhnlicher aus, das hat er aber mit fast allen arlecchini des italienischen Theaters gemein.

7. Mariennens Charakter zeigt keine grossen Verschiedenheiten gegenüber dem der Calderonschen Titelheldin; nur



fällt sie bei Cicognini noch leichter von einem Extrem ins andere, als dies bei dem Spanier bereits der Fall ist.

8. Flora entspricht rein äusserlich der Sirene des spanischen Stückes, ist aber eine stumme Figur und übt keinen Einfluss auf die Handlung aus.

9. Celinda hat zwar keine Nebenbuhlerin, auf welche sie eifersüchtig ist, spielt aber sonst dieselbe Rolle wie Calderons Libia.

II. *Il Cipriano Convertito* oder *Lo Schiavo del Demonio per gli Amori di San Cipriano con Santa Giustina.*

Als Quelle dieser *rappresentazione* galt früher Calderons *Mágico Prodigioso.* Doch hat Cicognini seinen Stoff der *Legenda Aurea* entlehnt, wie bereits von Krenkel in „Klassische Bühnendichtungen der Spanier“ (1885, II, 106 ff.) nachgewiesen wurde.

III. *Santa Maria Egiziaca* oder *La Conversione di Santa Maria Egiziaca.*

Diese *rappresentazione* geht ebenfalls, mittelbar oder unmittelbar, auf die *Legenda Aurea* zurück, ohne dass dies bis jetzt bekannt gewesen wäre.

Maria Egiziaca, wegen ihres schamlosen Verkehrs mit dem männlichen Geschlecht La Peccatrice allgemein genannt, ist zu Schiff von Alexandrien nach Jerusalem gefahren. Bei dieser Gelegenheit hat sie auch den jungen Alicandro kennen lernen den sie in Jerusalem seiner Braut Aurelia abspenstig macht. Diese beschliesst Maria zu töten. Um nun die Ägypterin vor der Rache Aurelias zu sichern verspricht dieser der Eremit Patritio Maria zu ermorden. In Wirklichkeit aber dringt er in die Sünderin sich zu bekehren und ein neues Leben zu beginnen. Sie weist sein Ansinnen zwar zurück, lässt sich aber von ihm dazu bewegen in den Tempel von Jerusalem zu gehen, wo man das heilige Kreuz anbetet. Allerdings will sie den Tempel nicht aus Frömmigkeit besuchen, sondern nur um sich von ihren zahlreichen Verehrern bewundern zu lassen. Schon will sie in das Heiligtum eintreten, da fühlt sie sich wie von einer unsicht-

baren Mauer zurückgehalten. Nach mehreren vergeblichen Versuchen sich Eingang zu verschaffen erkennt sie, dass wegen ihrer Verworfenheit Gott ihr den Tempel verschliesst. Da nimmt sie ihre Zuflucht zum Gebet und fleht die Mutter Gottes, deren Bild sie auf einem Altar gewahrt, voll Reue und Zerknirschung an sich ihrer zu erbarmen. Zum Zeichen der Busse entledigt sie sich ihres Schmuckes und ihrer kostbaren Gewänder, tritt sie mit Füssen, zerrauft sich das Haar und küsst wiederholt den Boden, den sie mit ihren Tränen benetzt. Dann erhebt sie sich in freudiger Stimmung, und vertrauensvoll tritt sie ungehindert in den Tempel ein.

Den ganzen Hergang ihrer Bekehrung berichtet Patritio ihrer Feindin Aurelia, der er zugleich versichert, dass er soeben Maria, wie verabredet, getötet habe. Er erklärt sich bereit ihren Leichnam ihr zu zeigen, und führt sie in die Wüste zu der schlafenden Maria. *Eccovi, Signora*, sagt er zu der erstaunten Aurelia gewendet, *il Cadavero di Maria*; *questa è morta al Mondo*, *e viva a Dio.*

Da sie sehen, dass Maria im Begriff ist zu erwachen, ziehen sie sich zurück. Gleich darauf hören sie die bekehrte Sünderin ein inbrünstiges Gebet sprechen, in welchem sie sich der göttlichen Gnade empfiehlt. Jetzt erkennt Aurelia die Nichtigkeit alles Irdischen und fasst den Entschluss in einsamer Klosterzelle den Rest ihres Lebens zu verbringen. Ihre Mutter Celia will ihrem Beispiele folgen. Alicandro und dessen Vater Odoardo, welchen Maria ebenfalls verführt hatte, kommen überein ihr Vermögen unter die Armen zu verteilen und sich auf ein nahes Landgut zurückzuziehen um dort in harter Arbeit ihr Leben zu beschliessen.

Im folgenden seien diejenigen Stellen der *Legenda Aurea* angeführt, welche Cicognini in seinem Stücke verwertet hat: Als Maria dem Priester Zosimas, der sie in der Wüste angetroffen hat, ihre Schicksale berichtet, beginnt sie mit folgenden Worten:

*Ego, frater, in Aegypto nata sum, XII aetatis meae anno Alexandriam veni ibique XVII annis publice libidini me subjeci et nulli ullatenus me negavi.*





Auch bei Cicognini gibt Maria ihren Körper jedermann preis. Dies wirft ihr die sie begleitende Pasquella, die komische Alte des Stückes, in der 7. Szene des I. Aktes vor.

*Pasquella:*

*. . . che con esser conosciuta per donna del mondo, e per dar pastura a tutti, fate acquistare cattivo nome ancora a me . . .*

An einer andern Stelle (I, 14) gibt sie ihre Schamlosigkeit ganz unumwunden zu und sucht sich auf folgende Weise zu rechtfertigen:

*Stiamo freschi; amo Alicandro, lo riverisco, l'adoro, mà non per questo son senza cuore in petto. Se il Sole illuminasse un solo, starebbono tra le tenebre tutti gl' altri viventi: ad una accesa fiamma si scaldono molti freddolosi, ad un fonte si dissetano molti assetati e il mare benche dispensi l'acque a tutti gl' altri fiumi, nondimeno povero non ne diviene, e in somma una donna, che è d'un solo, mostra non esser buona per altri.*

Kehren wir nun zu der *Legenda Aurea* zurück.

*Cum autem homines regionis illius*, so fährt Maria fort, *pro adoranda sancta cruce Hierosolimam adscenderent, rogavi nautas, ut me secum mitterent proficisci. Cum vero me de naulo requirerent, dixi: non habeo, fratres, aliud naulum, sed pro naulo corpus habeatis meum, sicque sumserunt me et corpus meum nauli gratia habuerunt.*

Bei Cicognini dagegen ist Maria sehr wohlhabend. Sie hat es daher nicht nötig die Überfahrt mit der Preisgabe ihres Körpers zu bezahlen. Doch hören wir auch in Cicogninis Stück von Maria, dass sie sich auf der Fahrt von Alexandrien nach Jerusalem gegen die Männer nicht gerade zurückhaltend betrug. So sagt Pasquella zu ihr in der 7. Szene des I. Aktes:

*Almanco non vi gettate ai cani, voi avete fatto il . . . infine con il Padron della barca, che vi ha condotta, che è proprio una vergogna, che una giovane come voi s'habbia a chiamare la Peccatrice.*

Nun folgt in dem Berichte Marias die Stelle der *Legenda Aurea*, an die sich Cicognini am engsten angeschlossen hat:



*Cum autem Hierosolimam pervenissem et pro adoranda cruce usque ad fores ecclesiae cum aliis devenissem, subito et invisibiliter repulsam patior nec intus intrare permittor. Iterum autem atque iterum perveni usque ad limen januae et subito injuriam patiebar repulsae. Cum tamen omnes liberum haberent aditum nec aliquod invenirent impedimentum, rediens igitur ad me et cogitans quod hoc mihi ob scelerum meorum immanitatem accideret, pectus meum coepi manibus tundere, lacrymas amarissimas fundere et a cordis intimo graviter suspirare, respiciensque vidi ibi imaginem beatae virginis Mariae. Tunc ipsam lacrymabiliter exorare coepi, ut peccatorum meorum veniam impetraret et ad adorandam crucem sanctam me intrare permitteret, promittens me saeculo abrenuntiaturam et de caetero caste mansuram. Cumque hoc orassem et in nomine beatae virginis fiduciam recepissem, fores iterum ecclesiae adii et sine aliquo impedimento ecclesiam intravi. Cum autem sanctam crucem devotissime adorassem. . . .*

Ganz ähnlich schildert Cicogninis Patritio in der 18. Szene des III. Aktes Marias wunderbares Erlebnis:

*Partissi poch' anzi da quella Casa la bella Egiziaca, carica d'oro, e di gemme, coperta di ricche vesti, addobbata di pomposi arredi. Muoveva superba il passo, alzava altiero il ciglio, godeva haver seguace ammiratrice la turba Innamorata. Io l'havevo poch' anzi pregata trasferirsi al tempio per un mio fine particolare. Pervenuta la Peccatrice sino alla Porta della Chiesa, ove racchiusa tra pompose gemme, fra gli splendori d'accesi doppieri, si adora il Sacro legno della Croce. Salì tutta festosa le scalete, che ne guidono al sacro recinto. Passavano fra tanto le turbe de gl'adoratori nel Tempio quando (ò meraviglia) sola Maria, sola l'Egizziaca si sente conteso il passo, arrestar le membra, prohibita l'entrata; più volte tentò la Peccatrice di penetrare quella inviolabile antemurale, che dalle sacre soglie per divino volere la respingeva. Mà accortasi alla fine, che era vasta ogni forza, e che l'aria era fatta impenetrabile dal suo corpo, carica di pensieri dimorò per breve tempo tacita, e impallidita, indi levando le mani al Cielo, fissando lo sguardo per entro al tempio, quasi svegliata da un profondo*

*letargo, proruppe ad alta voce in questi accenti. Oh Dio, e perche a me sola questo passaggio si contende? Ahimè Dio pur troppo intendo questo muto linguaggio, non a me, ma alla mia perfidia, a i miei falli, a i miei diletti son fatte queste repulse. Non son degni questi occhi di mirare il vessillo dell' humana salute, non son degne queste labbra di baciare quell' Altare sovra di cui risiede l' adorato legno. Non è degna colei, che al nome di Peccatrice pronta a rispondere atterrarsi alle delitie di Paradiso. Qui tacque Maria, mà non poco desisteva di penetrar con la vista la dove le faci splendenti facevano devota pompa al sacro Legno, e così rimirando vidde effigiata sopra un' Altare, l' Imagine della Regina de' Cieli, e fidandosi nel pensiero, che la divinità di quella se gli affissassi al guardo per unico scampo de' suoi infiniti tormenti, piegando le ginocchia a terra proferì così fatte parole. Gia che le colpe mie mossero il tuo figliuolo, ò Vergine genitrice, a fulminare sopra il mio capo una sentenza mortale che mi divide dal numero de' fedeli, già che questo mio seno ricetto d' impurità vien discacciato dalle sacrate soglie a te mi rivolgo, a te invio le mie preci, e i miei memoriali, ò purissima Madre del Eterno Monarca. E se ti chiamano i mortali Avvocata de' Peccatori, ben io posso inanimirmi, che sono la peccatrice, a supplicarti. Deh Pietosissima Regina, non sdegnate questi miei pianti, benche scorghino da occhi impuri, pur si staccano da un' anima che è fattura d' Iddio. Tu che con lo sguardo immortale scorgi l' interno mio cinto d' aspri dolori, armato di pentimento, impetra per me l' ingresso in quelle mura, che racchiudono quel Tesoro, che da gl' Angeli stessi è riverito, adorato. Rompi pietosissima Regina questi legami, demolisci queste violenze, abbatti quella forza, che mi sequestra come Demonio da quei sacri recinti. Restino a tua gloria sparsi e dispersi questi vani ornamenti, queste pompe caduche, questi infausti addobbi, queste spoglie indegne. Cadino pure a terra queste catene di servitù, questi lacci d' abisso. Si svellino queste chiome, percutasi questo seno, e si stillino in pianti quest' occhi, chiedano perdono queste labbra, si humilii questo cuore, pur che la tua somma pietade per questa Peccatrice pietosissima mente s' impieghi. Deh si adorata Regina*

*concedimi questa gratia, io contenta moro. Così disse la bella dolente, e già sbranate le vesti, sparse a terra come trofei, e calcate in segno del suo pentimento, con le palpebre bagnava il suolo, che dalle labbra era baciato. Poscia tutta festosa sorse da terra e verso la porta arditamente movendo i passi hebbe nel Tempio d'Iddio libero ingresso.*

Die eben angeführte Stelle aus Voragines *Legenda Aurea* hat also Cicognini bedeutend erweitert, doch hat er sich in allen wesentlichen Punkten an seine Vorlage gehalten.

### B. Die unechten Stücke.

Von den in diese Gruppe fallenden Dramen können nur diejenigen eingehender besprochen werden, deren Quellen bisher noch nicht festgestellt worden sind.

#### *I. Nella Bugia si trova la Verità.*

Die Haupthandlung dieses Stückes, auf dessen äusserst verwickelte Nebenintrigen hier nicht weiter eingegangen werden kann, spielt sich folgendermassen ab:

Don Carlo verliebt sich in die seit kurzem zur Herrschaft in Barcelona gelangte Gräfin Violante, die bis zu ihrer Mündigkeitserklärung mit ihm zusammen im Hause seines Vaters, des Herzogs Enrico von Cardona, erzogen wurde. Schon glaubt Don Carlo endgültig von ihr abgewiesen worden zu sein, als sie zu seiner freudigen Überraschung ihn ihrer Liebe versichert und ihm sogar Eherechte zugesteht. Sobald aber Herzog Enrico durch seinen Sohn dessen bevorstehende Vermählung mit Violante erfährt, versucht er alles um Don Carlo zum Verzicht auf die Gräfin zu bewegen. Da gesteht Carlo, dass er zu Violante bereits in sehr intime Beziehungen getreten sei. Nun aber eröffnet ihm sein Vater ein fürchterliches Geheimnis, das er bis jetzt sorgfältig gehütet hat. Kurz nach dem Tode des im Kampfe gegen die Mauren gefallenen Grafen von Barcelona gebar nämlich seine Gattin ein Mädchen, das halb tot zur Welt kam. Da keine Aussicht bestand es am Leben zu erhalten, entschloss sich Enrico als treuer Untertan es mit seinem eigenen um dieselbe Zeit geborenen Töchterchen Isabella zu vertauschen um auf diese Weise dem gräflichen Hause die Thronfolge

in Barcelona zu sichern. Ohne dass Enrico je davon erfuhr, machte aber der mit der Vertauschung betraute Diener Pantalone diese nach 14 Tagen wieder rückgängig, da das bereits aufgegebene Kind sich wieder erholte. Violante ist also die rechtmässige Herrin von Barcelona, während Enrico sie für sein eigenes Kind, seine Tochter Isabella dagegen für die wirkliche Gräfin hält. Infolgedessen muss er glauben, dass Don Carlo mit der eignen Schwester Blutschande getrieben habe, und klärt den Sohn über sein Verhältnis zu Violante auf. Nach dieser unerwarteten Enthüllung erklärt sich Don Carlo in einer Unterredung mit Violante ausserstande sie zu heiraten, ohne es aber zunächst über sich zu gewinnen der unglücklichen Contessa den Grund seiner Sinnesänderung mitzuteilen. Da alles Flehen nichts hilft, droht sie ihn als Räuber ihrer Ehre mit dem Tode zu bestrafen. Carlos Vater stellt sich scheinbar auf ihre Seite, verhilft aber heimlich seinem Sohne zur Flucht aus dem Kerker. Um sich jedoch vor Violante zu rechtfertigen, übersendet ihr Carlo, bevor er Barcelona verlässt, einen Brief, in dem er sie seiner Liebe versichert und sich auf ein zweites beigelegtes Schreiben beruft; dieses wurde ihm von seinem Vater ins Gefängnis geschickt. In dem Brief ist davon die Rede, dass Carlo unmöglich seine Schwester heiraten könne, und dass sie ihm zu Willen gewesen sei. Violante bezieht diese Stelle auf Isabella, glaubt, diese habe sich mit ihrem Bruder Carlo vergangen und wirft ihr erst allein, dann in Gegenwart ihres Vaters ihren Fehltritt vor. Jetzt aber tritt Enrico für sie ein und erklärt, dass Carlo nicht mit Isabella unerlaubte Beziehungen unterhalten habe, sondern mit Violante, die seine Schwester sei. Dann berichtet er die auf seine Veranlassung vorgenommene Kindsunterschiebung. Nach dieser unerwarteten Nachricht erhebt sich zwischen Isabella, die jetzt für die rechtmässige Gräfin gehalten wird, und Violante ein edler Wettstreit um den Verzicht auf die Regierung. In der letzten Szene treffen alle mit Carlo in einem Walde zusammen. Violante versucht eine Vermählung zwischen Carlo und Isabella herbeizuführen, obwohl es ihr den grössten Schmerz

bereitet ihren vermeintlichen Bruder auf solche Weise zu verlieren; sie selbst will sich auf immer in ein Kloster zurückziehen, Carlo aber soll Graf von Barcelona werden. Noch einmal lässt sich Violante die auf Befehl des Enrico vorgenommene Kindervertauschung von diesem berichten, doch nun legt sich ganz unerwartet Pantalone ins Mittel und führt eine glückliche Lösung herbei, indem er die von ihm auf eigene Verantwortung unternommene und bisher niemand bekannte abermalige Vertauschung der Kinder der erstaunten Versammlung berichtet. So endet das Stück zur allgemeinen Zufriedenheit. Carlo und Violante werden glücklich vereinigt, Isabella aber reicht Don Raimondo die Hand, der lange Zeit sich vergeblich um Violantes Gunst beworben hatte.

*Nella Bugia si trova la Verità* ist eine, wie es scheint, ziemlich getreue Nachahmung eines spanischen Stückes des in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebenden Don Juan Bautista de Villegas. Dieser schrieb ein Schauspiel unter dem doppelten Titel *El Marido de su Hermana* oder *La Mentirosa Verdad.* Beide Benennungen lassen bereits vermuten, dass der Verfasser des spanischen und der des italienischen Stückes den gleichen Stoff behandelten. Leider gelang es mir nicht, Villegas Drama, das sich wahrscheinlich in der *Biblioteca Nacional* zu Madrid befindet, mir zu verschaffen. Dass es aber wirklich die direkte oder indirekte Quelle des Cicognini zugeschriebenen Stückes bildet, beweist die nachstehend angeführte Inhaltsangabe des spanischen Schauspiels. Diese ist Grillparzers „Studien zum spanischen Theater“ entnommen (s. Grillparzers Sämtliche Werke, in 16 Bänden, mit Einleitungen von Alfred Klaar, Berlin-Leipzig, Band XIV, pag. 208) und lautet folgendermassen.

*El marido de su hermana.* Die Verwicklungen und Missverständnisse etwas gezwungen, aber doch recht geschickt angelegt und im Stücke durchgeführt. Der jetzige Vormund-Regent von Barcelona hat nach dem Tode seines Herrn, da zugleich dessen Witwe mit einem halbtoten Kinde nieder-

kam, dieses, eine Tochter — damit das Land nicht erblos bleibe —, mit seiner eigenen, eben auch erst geborenen gesunden Tochter vertauscht. In die vermeintlich unterschobene Herzogin verliebt sich sein Sohn und sie will ihn heiraten, also die Schwester den Bruder. Als das Unglück aufs Höchste kommt, zeigt sich, dass der mit der Verwechslung Beauftragte, da das halbtote gräfliche Kind sich wieder erholte, die Vertauschung unterlassen hat, und also die Herzogin nicht die Schwester ihres Geliebten ist, was nun freilich sehr gezwungen herauskommt, um so mehr, als dieser Beauftragte das Faktum bis jetzt verschwiegen hat....

Der zweite Titel *La mentirosa verdad* wird zwar nicht von Grillparzer angeführt, wohl aber von Schaeffer, der in seiner „Geschichte des spanischen Nationaldramas", I, pag. 335, ebenfalls auf Villegas' Stück zu sprechen kommt, dessen Inhalt er in aller Kürze angibt.

Dass Villegas im Gegenteile dem italienischen Stücke den Stoff zu seinem Drama entlehnte, erscheint so gut wie ausgeschlossen, da wohl im 16. Jahrhundert Spanien sich die Literatur Italiens zum Vorbild nahm, im 17. Jahrhundert dagegen gerade das umgekehrte Verhältnis zwischen beiden Ländern herrschte.

II. *La caduta del gran Capitan Belisario sotto la Condotta di Giustiniano Imperatore.*

Diese Tragödie behandelt das traurige Schicksal des Feldherrn Belisario. Dieser fällt der Rachsucht der Kaiserin Teodora zum Opfer, deren sträfliche Liebe er nicht erwidert hatte.

Das Stück ist nicht, wie Belloni in seiner *Raccolta di Studii Critici*, Firenze 1901 [1]), behauptet, eine *rozza redazione letteraria* einer *commedia dell'arte*, sondern eine stellenweise

[1]) *Intorno a una tragedia del Goldoni.* Pag. 77 ff.

sogar wörtliche Nachahmung von Mira de Amescua's *El Ejemplo Mayor de la Desdicha y Capitan Belisario.*

Das Stück, sagt Schaeffer [1]), ist oft dem Lope de Vega zugeschrieben worden, aber das in der Osuna Bibliothek vorhandene Autograph unseres Dichters, mit einer Zensur Lopes versehen, beseitigt jeden Zweifel über die Autorschaft.

Es würde viel zu weit führen die zahlreichen, um nicht zu sagen zahllosen Übereinstimmungen der spanischen und italienischen Tragödie hier vergleichend einander gegenüber zu stellen. Doch lassen bereits die wenigen, nachstehend angeführten Parallelstellen die geringe Selbständigkeit des italienischen Verfassers erkennen.

So sagt in Szene 3 des I. Aktes der als Pilger verkleidete General Leontio zu Belisario:

*Buon giorno, invitto Capitano, la cui gran fama scorre gloriosa dall' Indo al Mauro, ti prego di qualche soccorso, essendo un misero soldato desolato dalle guerre, . . . . . vengo ridotto in tante miserie a dimandarti con pietoso core qualch' elemosina.*

Vgl. damit Mira de Amescua:

*Capitan, tu que has ganado - los Reynos, que al Ganges vèn, — manda que limosna dèn — à este misero soldado.*

Auf Belisarios Frage, wo der Veteran gedient habe, erwidert dieser bei Cicognini:

*L'Asia con Leontio Generale,*

bei Mira de Amescua:

*Con Leoncio el General,*
*en las guerras de Asia.*

Als Belisario den Leontio als einen grossen Feldherrn bezeichnet, ohne zu ahnen, dass dieser selbst mit ihm spricht, sagt der vermeintliche Pilger bei Cicognini:

*Ed oggi ridotto sono in questo stato cosi misero che convienmi andar mendicando per vivere, per cagione dell' invidia*

---

[1]) Gesch. des span. Nationaldramas, I, S. 309.



*portatagli.* Dann fügt er beiseite hinzu: *Nel darmi elemosina io lo privo di vita.*

Bei Amescua:

*Oy se vè-desterrado, pobre, y tal-que lastima le ha tenido-el que embidia le tenia. . . .* Dann beiseite:

*Quando limosna me dè*
*tenirè en sangre el puñal.*

An einer anderen Stelle derselben Szene verneint Leontio in beiden Stücken, dass ihn ein Neider mit Belisarios Ermordung beauftragt habe, der Anschlag sei vielmehr von einer Frau ausgegangen.

Bei Cicognini:

*No, non fù invidia, fu ben sì una donna.*

Bei Amescua:

*No es embidia, que es muger*
*tu enmigo.*

In Szene 4 des I. Aktes schildert Belisario dem Kaiser seinen Sieg über die Perser. Vom Kaiser aufgefordert einen Wunsch zu äussern, bittet Belisario um die Begnadigung des verbannten Leontio, die Giustiniano sofort gewährt. Auch diese Szene weist wieder wörtliche Übereinstimmungen mit der Vorlage auf. So bezeichnet in beiden Stücken der Kaiser Belisario als seinen Freund, was dieser bescheiden ablehnt:

Imp.: *Amico caro? Belisario mio?*

Bel.: *Il nome dell' amicizia in se comprende Deità; non si deve perciò in tal caso dar un simil nome ad Vasallo. Voi, Sire, più mi onorate che non merito, chiamatemi col nome di suddito, e non con quello di amico.*

Bei Amescua:

Emp.: *Belisario, amigo.*

Bel.: *El nombre,*
*gran señor, de la amistad*
*en si contiene Deidad,*
*. . . y hallo*
*que en hallarme tu vassallo,*
*me honras mas que tu amigo.*

Fast wörtlich übertragen ist folgende Stelle:

Imp.: *Io giuro al Cielo ch' esser più tosto vorrei Belisario, che Padron dell' Universo; negarai ò Belisario, che più non sia il conquistar un Regno, che quello poi guadagnato governarlo. Tu mi conquisti i Regni, de' quali sarebbe ragione, ch' io concedessi a te la Monarchia, non che reggerla io.*

Vgl. damit bei Amescua:

Emp.: *Vive Dios, que mas quisiera*
*ser yo tu, que ser el dueño*
*del mundo*
*. . . di*
*no es mas saberlo ganar,*
*que acertarlo à governar . . .*
*Reynos me ganas, y asi,*
*quanto mejor me estuviera,*
*que yo Provincias te diera*
*que non darmelas tu à mi?*

Den Bericht der kurz zuvor gewonnenen Schlacht schliesst Belisario mit den Worten:

*Sire, Arsindo Rè d' Armenia viene prigione col Generale di Persia, che l' accompagna. L' Asia di già è tutta impaurita, ed io Vassallo indegno della M. V. bacio humilmente i piedi.*

Vgl. damit bei Amescua:

*Arsindo, Rey de Armenia, viene preso*
*y el General de Persia le acompaña:*
*Asia temblando està, y alegre beso*
*tus pies . . .*

Als äusseres Zeichen der Freundschaft, welche ihn mit seinem Feldherrn verbindet, hat der Kaiser zwei Ringe prägen lassen, deren einen er Belisario gibt:

Imp.: *Comandai che fossero fatti questi due cerchi col medesimo impronto, acciò con questi due cerchi potiamo esser un solo. . . . Due soli noi saremo, una sol luce, Castor Giustiniano, e tù Poluce.*

Vgl. damit bei Amescua;

Emp.: *Dos anillos con dos sellos*
*manda hazer de un proprio modo,*



*porque podamos en todo*
*ser los dos uno con ellos. . . .*
*Castor, y Polux seremos,*
*Belisario.*

Die Szene schliesst mit einem Wortwechsel zwischen Belisarios Diener Passarino und dem Fähnrich Mortadella, deren nichtssagende Äusserungen für die Entwicklung der Handlung vollkommen überflüssig sind. Das Zwiegespräch, das ganz auf Rechnung der italienischen Bearbeitung zu setzen ist, sei im Wortlaut angeführt, da es ein gutes Beispiel für die vulgäre Sprache liefert, wie sie nur die Stücke von Gruppe B aufweisen.

Pass.: *Sia maledett à nò poss neanch dire al fatto mè.*
Mor.: *Cosa ghe volestivo dir? mi hò occasion de parlar.*
Pass.: *Mò à gh'voleva dir della guerra.*
Mor.: *Balord è chi n'è più capace di me.*
Pass.: *Nò me strappazzar ch'à te sfrisarò.*
Mor.: *Vot ch'a te diga mi?*
Pass.: *Cosa mè vot dir' becc cornù.*
Mor.: *A port respet al patron dal rest può.*
Pass.: *Portam respett a me, e nò a lu.*
Mor.: *Orsù basta mò.*
Pass.: *Mi non hò paura de ti.*
Mor.: *Perche ti è un becco.*
Pass.: *L'è vera, e ben?*
Mor.: *Mi te stim per un matt.*
Pass.: *Cosa t'importa à ti?*
Mor.: *A poss star poch a andar in colera.*
Pass.: *Di pur quel che ti vuò.*
Mor.: *Fiol d'una poltrona.*
Pass.: *L'è ben vera, cosa vot mo.*
Mor.: *A te romperò la testa Passerin.*
Pass.: *Prova mò, ti non saresti al prim.*
Mor.: *Ti e forfant al mazor segn.*
Pass.: *A son dal me.*
Mor.: *Cospetton.*

Pass.: *Putanazza.*

Mor.: *T' hà rason che i torna.*

III. *Convitato di Pietra.*

Auch dieses Stück nennt Belloni in dem oben erwähnten Werke mit Unrecht eine *rozza redazione letteraria* einer *commedia dell' arte.* Bereits sieben Jahre vor ihm hat nämlich F. de Simone-Brouwer [1]) darauf hingewiesen, dass die Cicognini zugeschriebene Tragödie sich als eine ziemlich getreue Nachahmung von Tirso de Molinas *El Burlador de Sevilla* erweise, während das italienische Drama wiederum als Vorbild der Stegreifkomödie zu betrachten sei. Nach Farinelli [2]) würde ein eingehender Vergleich noch viel mehr, als dies bei Simone-Brouwer der Fall ist, zeigen, dass der Italiener sich genau an seine spanische Vorlage gehalten und nur ganz wenige wesentliche Änderungen getroffen hat. Über das Verhältnis der italienischen Stegreifkomödie zu Cicogninis Stück siehe unten.

IV. *Il Cornuto nella Propria Opinione.* Dieses ungedruckte Drama, dessen Handschrift wahrscheinlich verloren ging, wird im *Indice sesto*, pag. 595 der 1666 erschienenen ersten Ausgabe von Allaccis *Drammaturgia* als *Op. Spagnola* bezeichnet. Jede nähere Angabe der spanischen Vorlage fehlt jedoch.

V. *Il figlio Ribello* nach Calderons *Cabellos de Absalon* [3]).

VI. *Il Maritarsi per Vendetta*, eine Übersetzung von Francisco de Rojas' *Casarse por Vengarse* [4]).

VII. *La Moglie di quattro Mariti* ist, wie Stiefel [5]) feststellt, nicht eine Nachahmung von Lope de Vega's *Los Pa-*

---

[1]) *Don Giovanni Nella Poesia E Nell' Arte Musicale.* Napoli. 1894.

[2]) *Don Giovanni. Note Critiche.* Giorn. stor. d. lett. it. XXVII. 1896, pag. 44.

[3]) Siehe Proelss, Geschichte des neueren Dramas. 1881, I, 662.

[4]) Siehe Artur L. Jellinek, *Die Heirat aus Rache*, in Koch's Zeitschrift für vgl. Lit.-Gesch., 1901, XIV., S. 321 ff.

[5]) *Litbl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1899, Nr. 7, Sp. 248.

*lacios de Galiana*, wofür es Farinelli [1]) hielt. Doch sind nach Klein [2]) Motive entlehnt aus Tirso de Molinas *El Castigo del Penseque* und *El Vergoncoso en Palacio*

VIII. *L'Onorata Povertà di Rinaldo*. Dieses Stück bezeichnet Belloni (*Raccolta* etc.) ebenfalls als *rozza redazione letteraria* einer *commedia dell'arte*. Wie die beiden andern von Belloni in der *Raccolta* erwähnten Dramen dürfte aber auch dieses nicht auf eine Stegreifkomödie, sondern auf Lope de Vegas *comedia Las Pobrezas de Reinaldos* zurückgehen, was ich durch einen Vergleich dieses in Versen abgefassten Dramas mit der italienischen Prosabearbeitung nachzuweisen versuchen werde. Diesem Vergleich sei die von Albert Ludwig [3]) gegebene Inhaltsangabe des spanischen Schauspiels zugrunde gelegt. Zuvor aber seien die Personenverzeichnisse der beiden Dramen einander gegenübergestellt.

Die Personen

| bei *Lope de Vega*: | bei *Cicognini*: |
|---|---|
| Reinaldos | Rinaldo |
| Claricia | Claricia |
| Delio, niño | Celio, figlio di Rinaldo |
| Malgesí | Malagigi, cugino di Rinaldo |
| Alberio | — |
| Un Mercader | Tartaglia, mercante |
| Armelinda, mora | Armelinda, Mora |
| Roldán | Orlando |
| Carlos, Rey | Carlo Magno, Imperator |
| Florante | Florante |
| Valdovinos | — |
| Oliveros | Oliviero |
| Celindo, moro | Celindo, Moro |
| El Rey de Marruecos | Rè di Marocco |
| Galalón | Gano |
| Lucinda, villana | — |
| Belardo, villano | — |
| Dudón | — |
| Zaquiel, diablo | Due diavoli |
| — | Pulicinella. |

[1]) Grillparzer und Lope de Vega, Berlin 1894, S. 3.

[2]) Geschichte des Dramas, V, 710.

[3]) Lope de Vegas Dramen aus dem karolingischen Sagenkreise, 1898, S. 39 ff.

I. Akt.

Auf der Burg Montalvan herrscht grimmige Not. Der Burgherr Reinaldos ist von Karl dem Grossen geächtet worden und muss den Unterhalt für sich und die Seinen durch Strassenraub erwerben. Was er dabei erwirbt, ist aber nur spärlich, und so herrscht gerade jetzt grosser Mangel. Reinaldos ist sehr niedergedrückt.

Vgl. Cicognini I, 1:

Rinaldo zeigt sich von Anfang an sehr gefasst: Celio ist zwar anwesend, spricht aber nicht.

Das Glück scheint ihnen auch wieder zu lächeln. Reinaldos' Vetter Malgesí kommt und berichtet, wie er und Reinaldos' Bruder Alberio, auf einem Baum verborgen, ein grosses Heer von Mauren hätten vorüberziehen sehen. Auf dem Rückwege nach Montalvan seien ihnen dann ein junger Maure und ein Kaufmann in die Hände gefallen. Alberio bringt beide Gefangenen herein. Reinaldos, der kein gewöhnlicher Strassenräuber ist, verlangt vom Kaufmann nur so viel, dass er und seine Familie davon einen Tag leben können, dann entlässt er ihn. Der junge Maure aber entpuppt sich als Maurin namens Armelinda, Tochter des Königs von Marokko, des Anführers jenes Maurenheeres. Sie ist von Marokko ihrem Bräutigam Celindo, der ihren Vater begleitet hatte, nachgereist. Reinaldos will sie selbst zu ihrem Vater bringen.

Vgl. Cicognini I, 2 und 3:

In Szene 2 tritt zuerst Rinaldos Diener Pulicinella auf, mit dem gebundenen Kaufmann Tartaglia, dem er eine Kassette mit Kleinodien abgenommen hat. Rinaldo kommt hinzu, weist seinen Diener zurecht und veranlasst ihn dem Kaufmann die Juwelen wieder zurückzugeben. Nicht einmal Lebensmittel für seinen persönlichen Unterhalt nimmt er an, wie das bei Lope de Vega der Fall ist. In der 3. Szene führt Rinaldos Vetter Malagigi Armelinda herein, welche aber nicht wie in dem spanischen Stück verkleidet ist. Wie dort gibt sie sich als Tochter des Königs von Marokko und Braut des Celindo, Prinzen von Cairo, zu

erkennen. Rinaldo bietet ihr seine Gastfreundschaft an. Von dem grossen Maurenheere, welches bei Lope Malgesí und Alberio beobachteten, hören wir in der italienischen Bearbeitung nichts.

In Paris, wohin die Nachricht von der Landung der Mauren gedrungen ist, rüstet man sich zum Kampfe. Kaiser Karl vertraut die Reichsfahne dem Mainzer Florante, dem Bruder Galalons, an, zur Entrüstung Rolands, der von den Mainzern, besonders von Florante, sehr schlecht denkt.

Vgl. Cicognini I, 4:

Orlando enthält sich noch jeglichen Urteils über Florante.

Galalon benützt die Gelegenheit Reinaldos zu verleumden. Dieser habe die Mauren herbeigeführt und sei jetzt mit ihnen verbunden. Karl gerät in grossen Zorn und beauftragt Galalon mit der Bestrafung Reinaldos'. Auch Roland, der bisher noch immer zu Reinaldos gehalten, schwört ihm nun Feindschaft.

Vgl. Cicognini I, 5:

Im Gegensatz zu dem Lopeschen Roldán glaubt Orlando dem Berichte des Gano nicht und versucht umsonst Rinaldo zu verteidigen. (Bei Lope will Oliveros dies tun, indem er dem Kaiser rät sich erst zu erkundigen).

Reinaldos in Maurenkleidern will Armelinda zu ihrem Vater geleiten; dabei treffen sie auf zwei Mauren, die miteinander kämpfen. In dem einen erkennt Armelinda ihren Bräutigam Celindo, der andere ist der verkleidete Malgesí. Die beiden versöhnen sich, als sie erfahren, wer sie sind und Malgesí kehrt mit Celindo und Armelinda nach Montalvan zurück. Reinaldos, allein zurückgeblieben, hört den Lärm einer Schlacht. Er fleht Gott um den Sieg der Franzosen an, falls sie am Kampfe beteiligt wären.

Vgl. Cicognini I, 6—8:

In Szene 6 tritt Rinaldo auf, ist aber nicht wie bei Lope von Armelinda begleitet. Er besiegt den Celindo im Zweikampf. Sie geben sich einander zu erkennen; Rinaldo schenkt dem Celindo die Freiheit. Statt Malagigi, der bei



dem Italiener in dieser Szene gar nicht auftritt, lässt also dieser Rinaldo selbst sich mit Celindo schlagen.

In Szene 7 und 8 lässt Rinaldo durch Pulicinella dem Celindo seine Braut Armelinda bringen. Sie beide fordert Rinaldo auf, sich nicht als seine Gefangenen, sondern als seine Gäste zu betrachten. Pulicinella macht schlechte Witze dazu. Rinaldo und Pulicinella bleiben zurück. (Bei Lope fällt die Figur des Spassmachers, des italienischen Pulicinella, vollkommen weg). Plötzlich hört man Schlachtenlärm. Rinaldo tritt mit Pulicinella etwas beiseite, um den Ausgang des Kampfes zu beobachten.

Florante tritt fliehend auf; er verbirgt die Reichsfahne zwischen einigen Ulmen, nicht in einem Gebüsch, wie Ludwig behauptet. (Bei Cicognini I, 9, versteckt er das Banner in einer Höhle).

Vgl. Cicognini I, 9:

Rinaldo lässt sich, von dem Flüchtling nicht nur, wie in der spanischen comedia, die Feldbinde, sondern auch seine Kleider geben, welche der erschrockene Florante ihm unverzüglich aushändigt. Dann lässt Rinaldo ihn laufen, holt das Reichsbanner aus der Höhle, lässt sich von seinem Diener die Kleidungsstücke des Florante anlegen und fordert Pulicinella auf ihm in den Kampf zu folgen, was dieser aber mit den Worten ablehnt: *Andate, che io farò come il tamburino, che invita gli altri a combattere e lui sta lontano.*

Durch Reinaldos' Eingreifen wird nun die Schlacht, die schon verloren war, zu einem glänzenden Siege der Franzosen, aber alles hält Florante für den Retter in der Not. Roland ist beschämt Florante so verkannt zu haben, der Kaiser dagegen preist seine kluge Wahl.

Vgl. Cicognini I, 10 und 11:

Beide Szenen stimmen in allen wesentlichen Punkten mit der spanischen Vorlage überein.

## II. Akt.

Reinaldos kämpft mit dem König Armelin von Marokko, der ihm gleich zu Beginn der Szene sagt, wer er ist, und





macht ihn zum Gefangenen. Reinaldos lässt den König erraten, wer er ist; der König will durch fürstliche Geschenke sich loskaufen und macht dem Christen glänzende Anerbieten, wenn er in seine Dienste treten wolle. (Hier sei ein Irrtum Albert Ludwigs festgestellt, der bei der Schilderung der Szene zwischen Reinaldos und dem Maurenkönig es so hinstellt, als ob dieser zunächst Reinaldos Lösegeld angeboten und erst dann erfahren habe, wer er ist. In Wirklichkeit verhält es sich gerade umgekehrt). Reinaldos lehnt alle Vorschläge des Königs ab und gibt Armelin unter der Bedingung frei, dass er niemand verrate, wer ihn besiegt habe, dass er Frankreich räume, und dass er ihm (Reinaldos) seinen Ring gebe. Eine weitere, von Ludwig nicht erwähnte Bedingung ist die, dass Armelin selbst Karl den Grossen von dem Grunde seines Rückzuges in Kenntnis setze ohne aber Reinaldos' Namen dabei zu nennen. Dafür will ihm Reinaldos Tochter und Schwiegersohn ausliefern. Armelin nimmt das an.

Vgl. Cicognini II, 1:

Der besiegte König gibt sich nicht, wie bei Lope, von Anfang an zu erkennen, sondern erst, nachdem er von Rinaldo dessen Namen erfahren hat. Den Versuch Rinaldo ganz für sich zu gewinnen gibt er in dem italienischen Drama bald wieder auf. Ferner fordert bei Cicognini Rinaldo nicht den Ring, sondern der Maurenkönig bietet ihn Rinaldo (und zwar erst in der folgenden Szene) aus freien Stücken an. Im übrigen sind die Verpflichtungen, welche der König bei seiner Freilassung einzugehen hat, in beiden Stücken die gleichen.

Malgesí kommt zufällig gerade mit Celindo und Armelinda herbei, und der König von Marokko entfernt sich mit seinen beiden Kindern unter warmen Danksagungen.

Vgl. Cicognini II, 2:

Hier treffen nur Celindo und Armelinda, nicht aber Malagigi mit dem König von Marokko und Rinaldo zusammen. Auch sind sie, wie wir oben gesehen haben, von diesem bereits freigegeben worden.



Vor Montalvan erscheint Galalon mit Soldaten um sich der Burg und ihres Herrn zu bemächtigen. Es ist aber niemand darin als Claricia und Delio, die sich unter heftigen Schmähungen gegen Galalon tapfer verteidigen, aber schliesslich natürlich überwältigt und gefangen abgeführt werden.

Vgl. Cicognini II, 6:

Diesem Auftritte gehen aber in der italienischen Bearbeitung zwei Szenen voraus, 4 und 5, die vom Verfasser frei erfunden sind. In Szene 4 zieht sich Pulicinella, der ein fürchterliches Kauderwelsch spricht, erschrocken vor herannahenden Leuten zurück. In Szene 5 gewahrt Gano, der mit seinen Soldaten gegen die Burg Montalvan anrückt, zuerst den Pulicinella. Dieser empfängt ihn mit Schimpfworten und redet allerlei dummes Zeug.

Szene 6 lehnt sich wieder an die spanische Vorlage an. Ausser Claricia und dem kleinen Celio tritt in dem italienischen Stück auch noch Pulicinella auf. Wie bei Lope ergehen sich die Bewohner der Burg in Verwünschungen gegen die Verräter. Aber im Gegensatz zu Lope hat sich hier der Italiener die unglaublichsten Geschmacklosigkeiten zuschulden kommen lassen. So ruft z. B. Celio dem Gano zu: *Se ben son fanciullo, mi da l'animo di atterirti e cavarti gli occhi, e pisciarti ne' buchi di essi.* Und Pulicinella fügt hinzu: *Ed io cacarti in faccia.* An einer andern Stelle sagt Celio: *Ed io, se avessi armi, vorrei uccidervi tutti.* Pulicinella sucht ihn durch die Worte zu übertrumpfen: *Ed io sepelirli entro a un cacatore.*

Dann folgt in dem italienischen Stück die vom Verfasser frei erfundene Szene 7, in der Rinaldo von dem jämmerlich schreienden Pulicinella empfangen wird. Dieser spricht zuerst nur verworrene, kaum zusammenhängende Sätze, und erst allmählich erfährt der unglückliche Rinaldo durch ihn die Gefangennahme von Frau und Kind.

In Paris herrscht grosse Freude über den Sieg. Karl dankt Florante und beschliesst ihn zum Paladin zu machen an Stelle von Reinaldos, der von der Liste der Zwölf gestrichen werden soll.

8*



Vgl. Cicognini II, 8.

Da kommen Celindo und, in Männerkleidern, Armelinda als Gesandte von Armelin um wegen des Friedens zu verhandeln. Auf Einladung Karls wohnen sie der feierlichen Zeremonie der Erklärung Florantes zum Paladin bei. Als dabei aber verkündet wird, Reinaldos sei als Verräter geächtet, tritt Armelinda mutvoll für ihn ein und erklärt jeden für einen Lügner, der Reinaldos einen Verräter nenne. Den Florante fordert sie sogar zum Zweikampf heraus. Grosse Entrüstung unter den Franzosen über den verwegenen Mauren, die sich aber legt, als Celindo erklärt, sein Begleiter sei ein Weib.

Vgl. Cicognini II, 9:

Während bei Lope der besiegte Celindo seine Braut hindern will Reinaldos vor Karl dem Grossen zu verteidigen, tritt er in der italienischen Bearbeitung ebenso entschieden für ihn ein wie Armelinda. Hierauf gehen die beiden Mauren ab; der erzürnte Kaiser Karl gibt den Befehl zu ihrer Ergreifung, zu der es aber nicht kommt.

Reinaldos erfährt von einem Hirten, den er um Brot gebeten hat, dass Galalon gegen Montalvan gezogen ist. Voll Schrecken tauscht er mit dem Hirten die Kleider um sich unerkannt seiner Burg nähern zu können. Da kommt aber schon Galalon mit seinen Gefangenen. Er will, um Claricia, die ihn verhöhnt, zu strafen, den kleinen Delio vor ihren Augen aufhängen lassen und erteilt, als seine Soldaten ihm diesen Henkersdienst verweigern, dem Reinaldos, den er in seinen Bauernkleidern nicht kennt, den Befehl dazu. Da gibt sich Reinaldos zu erkennen, zieht sein Schwert, das er bis dahin verborgen gehalten, verjagt Galalon mitsamt seinen Soldaten und befreit so Weib und Kind.

Vgl. Cic. II, 10 u. 11:

Zuerst tritt in Szene 10 Gano mit Claricia, mit Celio und Soldaten auf und erst in Szene 11 Rinaldo und Pulicinella, beide in bäuerlicher Kleidung. Reinaldos' Begegnung mit dem Hirten, der ihm seine Kleider gibt, fällt in der italienischen Bearbeitung weg. Auch will hier Gano nicht

allein den kleinen Celio, sondern auch Claricia selbst aufhängen lassen, die, wie bei Lope, ihm sein schmähliches Verhalten vorgeworfen hat. Wie in dem spanischen Stücke will sich keiner der Soldaten dazu hergeben die wehrlose Frau und ihr Kind auf so erbärmliche Weise ums Leben zu bringen und nun werden Rinaldo und Pulicinella, die Gano in ihrer Verkleidung nicht erkennt, von ihm aufgefordert Claricia und ihr Söhnchen zu erhängen. Ihre unvermutete Befreiung durch Rinaldo vollzieht sich bei Cicognini ebenso wie in seiner Vorlage.

III. Akt.

Galalon erzählt in Paris dem Kaiser, wie es ihm ergangen ist. Karl erteilt nun, da Roland sich weigert, dem Florante den Auftrag Reinaldos lebendig oder tot in seine Gewalt zu bringen. Da Florante selbst Reinaldos nicht kennt, soll Galalon ihn begleiten. Da wird ein neuer Gesandter Armelins gemeldet.

In dem italienischen Drama beginnt der III. Akt mit einer in der spanischen Vorlage fehlenden Szene: Kaiser Karl, umgeben von Florante, Orlando und seinem Hof, erzählt, er habe gehört, dass die beiden maurischen Gesandten der Prinz von Cairo und seine Braut Armelinda gewesen seien. Von der 2. Szene an folgt die Handlung wieder dem spanischen Original, doch sucht Gano, abweichend von Lope, seinen Misserfolg durch eine Lüge zu entschuldigen, indem er angibt, er und die wenigen ihn begleitenden Soldaten seien von 500 Banditen des Rinaldo angegriffen und in die Flucht geschlagen worden. Hiervon abgesehen, schliesst sich jedoch diese zweite Szene an den Originaltext an.

Der Kaiser empfängt den Gesandten, nachdem die andern sich entfernt haben. Der Gesandte ist Reinaldos in Maurenkleidern. Er erzählt in langer Rede den Hergang der Schlacht (von der bei Cicognini nicht die Rede ist), den Abmarsch des Maurenheeres und seine Einschiffung nach Afrika. Karl schläft dabei ein. Als Reinaldos das sieht, nimmt er dem Kaiser seinen Orden weg und entfernt sich. Karl ist



natürlich beim Erwachen sehr erstaunt sowohl Orden als Gesandten zu vermissen.

Vgl. Cic. III, 3:

Hier wird der Kaiser auf den Diebstahl des Gesandten durch Orlando aufmerksam gemacht, den er beim Erwachen herbeiruft und nach dem Mauren fragt, worauf Orlando erwidert: *S'è partito dicendo: A Rè che dorme, Ambasciator che rubba.* Bei Lope argwöhnt er selbst, dass ihn der Gesandte bestohlen habe und entdeckt gleich darauf das Fehlen seines Ordens.

Galalon, Florante und ihre Soldaten lagern sich alle in Bauernkleidern bei der Hütte der Bauern, die Reinaldos im vorigen Akte um Brot gebeten hatte. Sie hoffen, wenn Reinaldos, wie zu erwarten, wiederkommt, ihn unversehens überwältigen zu können.

Hier ist in der italienischen Bearbeitung wieder eine vom Verfasser frei erfundene Szene eingeschaltet, III, 4: Pulicinella kommt an die Stelle, wo Florante, Gano und die Soldaten den Rinaldo erwarten. Zuerst versucht Gano, dann Florante den Pulicinella auszufragen, der trotz ihrer Geldgeschenke alle ihre Fragen nicht verstehen will und stets verkehrte Antworten gibt.

Reinaldos sucht Claricia und Delio, die er in der Nähe in einer Höhle versteckt hat. Da er den Eingang mit Zweigen verdeckte und es Nacht ist, findet er sie nicht gleich und bittet die vermeintlichen Bauern um eine Fackel. Dabei wird er überwältigt, gefesselt und weggeschleppt.

Vgl. Cic. III, 5:

Hier ist die spanische Vorlage sehr gekürzt. Rinaldo sucht nicht wie bei Lope Frau und Kind, sondern den bereits von Florante und Gano festgenommenen Pulicinella, der seinen Herrn umsonst durch Zurufe zu warnen sucht. Rinaldo lässt sich nicht, wie in dem spanischen Drama, mit den Verrätern erst in ein Gespräch ein, sondern wird gleich bei seinem Erscheinen angefallen und gebunden fortgeführt.

Malgesí tut es leid Reinaldos verlassen zu haben. Da erfährt er von den Bauern, was geschehen ist. Er beschliesst,



um Reinaldos zu retten, zur Magie, die er lange aus Gewissensbedenken nicht mehr angewandt hatte, seine Zuflucht zu nehmen.

Vgl. Cicognini III, 6 und 7:

In Szene 6 tritt Malagigi allein auf. Er beklagt das Unglück seines Vetters und beschliesst alles daranzusetzen, um ihm zu helfen. In Szene 7 trifft er Pulicinella, der ihm die Gefangennahme Rinaldos erzählt. Von Pulicinella begleitet, macht sich Malagigi jetzt unverzüglich auf um seinen Vetter zu retten.

Malgesí hört eine klagende Frauenstimme; es ist Claricia, die schon drei Tage ohne Nahrung in der Höhle und deren Sohn dem Hungertode nahe ist. Malgesí befreit sie und erzählt ihr, ihr Gatte sei gefangen. (Die Befreiung Claricias durch Malgesí ist in dem italienischen Drama weggefallen.) Kaiser Karl jubelt endlich Rinaldo in seiner Gewalt zu haben. Er soll als Verbrecher hingerichtet werden. Eine Bitte Rolands dem Unglücklichen noch eine Audienz zu gewähren wird abgeschlagen.

Vgl. Cicognini III, 8 und 9:

In Szene 8 sehen wir den Kaiser mit seinem Gefolge, der nicht wie bei Lope die Nachricht von Rinaldos Gefangennahme bereits erfahren hat, sondern ihr mit Ungeduld entgegensieht. In Szene 9 berichtet Gano, der mit Florante ankommt, die Ergreifung des Rinaldo. Der Kaiser befiehlt den Gefangenen zu enthaupten; Rolands Fürbitte ist in dem italienischen Stücke weggelassen.

Malgesí und ein Dämon treten als Mönche verkleidet auf. Malgesí erzählt eine Schauergeschichte, wie Reinaldos sein Kloster geplündert und das Kirchengut gestohlen habe. Er bittet zu ihm zu dürfen um ihm die Beichte abzunehmen und zugleich etwas über den Verbleib des Kirchengutes zu erfahren. Karl erlaubt es auch und Florante führt die vermeintlichen Mönche zu Reinaldos.

Vgl. Cicognini III, 10:

Hier sind die beiden Mönche Malagigi und Pulicinella

Kaum ist Malgesí mit Reinaldos allein, so lässt er ihn mit dem Dämon die Kleider tauschen und flieht mit ihm.

Vgl. Cicognini III, 11:

Malagigi tritt mit Rinaldo auf, der das Mönchsgewand des Pulicinella angelegt hat. Malagigi erzählt Orlando und Florante, Rinaldo sei verstockt gewesen und habe nichts bekennen wollen. Orlando verspricht ihnen, dass der Schaden, den ihnen Rinaldo zugefügt habe, wieder gutgemacht werde; doch kann Orlando immer noch nicht recht an die Schuld Rinaldos glauben.

Florante und Galalon kommen mit Wachen und verlesen dem Dämon das Todesurteil. Als sie ihn aber abführen wollen, verschwindet er, und drei andere Dämonen fallen plötzlich über die Mainzer her und prügeln sie fürchterlich durch.

Vgl. Cicognini III, 12:

In Gegenwart des Gano und Florante wird der als Rinaldo verkleidete Pulicinella vorgeführt. Ein Todesurteil wird jedoch nicht verlesen. Pulicinella macht in einfältigen Wortspielen sich über Gano lustig. Plötzlich erscheinen zwei Teufel, die Gano und Florante durchprügeln und Pulicinella entführen.

Malgesís Bemühungen werden durch den Edelmut Reinaldos' vereitelt, der, um einen Beweis seiner Treue zu geben, sich freiwillig stellt. Karl aber, unversöhnlich, will ihn von neuem verhaften lassen, als man von draussen das Toben des Volkes hört, das Reinaldos' Freilassung verlangt. Widerwillig gesteht Karl dieselbe endlich zu. Doch soll Reinaldos seine konfiszierten Güter nicht wieder erhalten. Vorläufig wird er hinausgeschickt um das Volk zu beruhigen.

Von all dem finden wir nur wenig in der jetzt folgenden 13. Szene des italienischen III. Aktes. Rinaldo setzt sich nicht freiwillig der Gefahr aus, sondern er kommt erst später, nachdem ihm Karl der Grosse die Aufhebung seines Todesurteils hat zusichern lassen. Bei Lope hört man das empörte Volk hinter der Szene die Freilassung Reinaldos' fordern, der italienische Dichter aber beschränkt sich darauf die Zu-



schauer von dem Aufruhr des Volkes durch Gano in Kenntnis zu setzen, der dem Kaiser Bericht erstattet. Von hier an stimmen beide Stücke bis zum Schlusse der italienischen Szene wieder überein.

In Reinaldos' Abwesenheit schlägt Galalon dem Kaiser ein Mittel vor um Reinaldos für immer zu demütigen. Armelin, der König von Marokko, werde zum Abschluss des Friedens erwartet. In seiner Gegenwart solle Karl alle seine Pairs auffordern zu sagen, mit welchen Mitteln sie im Kriege ihn unterstützen könnten. Reinaldos, der ja nichts habe, würde dann schweigen müssen und auf ewig beschämt sein. Karl geht darauf ein.

Vgl. Cicognini III, 13.

Da Armelin, seine Tochter und Celindo gerade kommen, benützt Karl sofort die Gelegenheit und stellt in Gegenwart Reinaldos', der inzwischen zurückgekommen ist (bei Cicognini tritt er seit seiner Befreiung durch die Dämonen zum erstenmal auf), jene Frage. Die andern Pairs erheben sich nacheinander, zählen ihre Titel und Besitzungen auf und geben an, wie viele Truppen sie stellen könnten. Zuletzt wird Reinaldos aufgefordert; er öffnet einen Kasten, den ihm Malgesí und Claricia hereinbringen, und holt aus ihm die Reichsfahne und Florantes Feldbinde, Armelins Ring und Karls Orden; zugleich erzählt er die Heldentaten, die er, obwohl verbannt, für seinen Kaiser vollbracht hat. Armelin bestätigt seine Angaben, Karl verbannt die Mainzer für immer, setzt Reinaldos in seine Würden wieder ein, ernennt ihn zum Grossfürsten von der Bretagne und seinen Sohn zum Herzog von Orleans

Vgl. Cicognini III, 14:

Von ganz geringen Abweichungen abgesehen, lehnt sich diese Schlusszene wie die vorhergehende sehr genau an die spanische Vorlage an.

Das Cicognini zugeschriebene Schauspiel ist also eine in manchen Einzelheiten zwar freie, in den wesentlichen Punkten aber getreue Nachahmung oder besser gesagt Verunstaltung



der spanischen Vorlage, deren dramatische Schwächen Albert Ludwig nach seiner Analyse des Stückes eingehend bespricht.

IX. *Il Segreto in Pubblico*, nach Calderons *El Secreto á Voces.* [1])

X. *La Vita è un Sogno* nach Calderons *La Vida es Sueño.* [1])

## § 4. Beurteilung der dramatischen Tätigkeit Cicogninis.

Von einer eingehenderen Besprechung der Melodramen Cicogninis kann deswegen abgesehen werden, weil sie für die Beurteilung seiner dramatischen Tätigkeit kaum in Betracht kommen; denn wir haben es hier viel weniger mit Dramen als mit Operntexten zu tun. Eine Ausnahme bildet der Alessandro Amante, der sich auch in dramatischer Hinsicht mit den Prosastücken der Gruppe A vergleichen lässt; dies berechtigt zu der Vermutung, dass Cicognini jenes Melodrama der unter dem Titel *Gli Amori di Alessandro e di Rossane* veröffentlichten Prosabearbeitung desselben Stoffes nachgebildet hat, während beim *Giasone*, seinem bekanntesten und damals berühmtesten Melodrama, das Gegenteil der Fall ist.

Ebenfalls eine Gattung für sich bilden die *Rappresentazioni* oder geistlichen Schauspiele, wo die entscheidende Wendung, der besonderen Natur dieser Dramen entsprechend, weniger durch die auftretenden Personen als vielmehr durch göttliche Eingebung von oben herab herbeigeführt wird. Unter den übrigen 9 der 12 gedruckten, zur Gruppe A gehörigen Prosastücke sind ausser dem *Giasone* (einer Nachbildung der gleichnamigen Prosabearbeitung) die *Amori di Alessandro e Rossane* und die Tragikomödie *Il Papirio* die einzigen, deren Stoff der Vorrede Bartolommeis zufolge nicht dem spanischen Theater entlehnt ist. Da aber unter den Stücken spanischen Ursprungs *Marienne* das einzige ist, dessen Vorlage wir sicher kennen, so ist es schwer, bei den

---

[1]) Siehe Proelss, Geschichte des neueren Dramas, 1881, I, 662.



übrigen, dem spanischen Theater entlehnten Dramen genau festzustellen, inwieweit Cicognini seiner Vorlage folgt und inwieweit er selbständig vorgeht.

Auf Rechnung des spanischen Theaters dürfen wir aber wohl die vielen von verschiedenen Personen verschieden aufgefassten Reden setzen, die in den *Gelosie Fortunate del Principe Rodrigo* eine so grosse Rolle spielen, dann besonders die starren Begriffe der Untertanentreue und der Gattentreue in *Don Gastone*, der Freundestreue in *La Forza dell' Amicizia*, ferner die an unvorhergesehenen Zwischenfällen und gewaltsamen Situationen so reichen Liebesintrigen, wie sie sich in dem letztgenannten Stücke und in *La Forza del Fato* finden, und endlich die spitzfindigen Schlussfolgerungen, mit denen z. B. Alessandro in *La Forza dell' Amicizia* dem König zu beweisen sucht, dass er aus Freundschaft zu ihm verpflichtet sei ebenfalls seine Ehre preiszugeben, nachdem bereits durch Giocastas Schuld sein Freund entehrt worden sei. An dieser Stelle sei auch nochmals auf die *Marienne* hingewiesen, deren ausführliche Besprechung zahlreiche Beispiele solch gewagter Beweisführungen lieferte, die fast alle bereits im spanischen Originaltexte enthalten sind.

Anderseits muss jedoch auch Cicogninis Originalität hervorgehoben werden. Diese zeigt sich in seinem praktischen Verständnis für die Erfordernisse der Bühne, das wir in *Marienne* recht gut beobachten konnten, wo er langatmige Reden tunlichst vermeidet und alles weglässt, was den Fortschritt der Handlung hemmen würde. Ein weiterer Vorzug des Dichters ist seine Kunst die Haupthandlung mit der Nebenhandlung zu einem Knoten zu verknüpfen, was ihm in den *Amori di Alessandro e di Rossane* besonders gut gelungen ist. In den meisten Prosastücken von Gruppe A, die geistlichen Schauspiele natürlich ausgenommen, ist der Fortschritt der Handlung durch die Charaktere der auftretenden Personen bedingt, und nur selten geht die Charakterentwicklung in der Intrige unter. Unter den Prosastücken der Gruppe A leiden unter diesem Fehler nur 2 Dramen, die *Gelosie For-*

*tunate del Principe Rodrigo* und *Adamira,* wo die Lösung des Knotens sehr gezwungen ist. In beiden Stücken wird sie künstlich in letzter Stunde herbeigeführt, in den *Gelosie Fortunate* durch die Entdeckung einer Kindsunterschiebung und in *Adamira* durch eine Medaille, welche zur Erkennung eines in seiner Jugend von Seeräubern entführten Prinzen Veranlassung gibt. Solch künstlicher Mittel bediente sich übrigens das spanische Drama der damaligen Zeit ebensooft wie das italienische, mit dem es auch das Motiv der zur Verbergung des Geschlechts vorgenommenen Verkleidung gemein hatte. Derartige Verkleidungen finden auch in mehreren Stücken Cicogninis statt, so in den *Amori di Alessandro Magno e di Rossane,* in den *Gelosie Fortunate* und in *Adamira,* wo sie eine bedeutende Rolle spielen.

Was die Charaktere der handelnden Personen anlangt, so sind sie in der Regel nur in rohen Umrissen gezeichnet, aber selten psychologisch vertieft. Sie haben oft etwas Typenhaftes an sich. Don Gastone z. B. kann als der Typus der Untertanentreue bezeichnet werden; er macht nicht den geringsten Versuch seine Eherechte dem König gegenüber zu verteidigen oder auch nur gemeinsam mit seiner Gattin Violante zu fliehen, obwohl diese sich in Saragossa frei bewegen darf. Violante ihrerseits ist der Typus der Gattentreue, der sie ohne Bedenken das Leben ihres Söhnchens zu opfern bereit ist. Kein Kampf zwischen Gatten- und Mutterliebe: dem Meriches, der ihr ihr Söhnchen entreisst und voraussagt, dass der kleine Celio unter grausamen Martern sterben werde, falls sie dem Könige nicht zu Willen sei, erwidert Violante:

*Levatelo davanti gl'occhi, vatene pur figlio ove comanda lo scelerato Tiranno, ove ti conduce un' infame carnefice . . . . Una madre impudica e pietosa non merita nome di Donna. Una moglie crudele e honorata è un compendio di gloria.*

Alessandro in *La Forza dell' Amicizia* ist der Typus der Freundestreue, die vielleicht selten so sehr auf die Spitze getrieben wurde wie in diesem Drama. Wohl hat Alessandro Anwandlungen von Mitleid mit seiner unglücklichen Ge-



mahlin, doch weiss er solche Regungen stets vor ihr zu verbergen und immer sehr schnell zu unterdrücken.

Dass der eifersüchtige Herodes in Cicogninis *Marienne* etwas Karikaturenhaftes an sich hat, dürfte bereits aus der eingehenden Beschreibung dieses Dramas hervorgegangen sein.

Nur manchmal macht Cicognini eine Ausnahme von der Regel und erhebt sich dann zu tragischer Wirkung. So an der oben besprochenen und wörtlich angeführten Stelle in der drittletzten Szene der *Marienne*, wo der Tetrarch, kurz vor der Katastrophe, in der Absicht kommt seine schwer gekränkte Gattin um Verzeihung zu bitten. Ausser dieser Stelle lassen sich noch zwei andere aus *La Forza dell' Amicizia* und *Il Papirio* anführen. Ersteres Stück enthält in Szene 20 des III. Aktes ein Zwiegespräch, in dem Graf Alessandro die Königin Giocasta zu einem Stelldichein in seinem Gemach auffordert, in der Absicht sie für ihr ehebrecherisches Treiben mit dem Tode zu bestrafen. Zwar sagt die Königin zu, aber schon ist ihr Herz von unbestimmten, schlimmen Ahnungen erfüllt, und am Schlusse der Szene geht sie mit den Worten ab: *Par ch' il Cielo mi dica, ch' io vado alla morte.* In dem andern Drama *Il Papirio* führt uns die 4. Szene des III. Aktes den von Gewissensbissen gepeinigten Mörder Silverio vor, wie er sich zur Ruhe begibt ohne jedoch anfangs den ersehnten Schlaf zu finden. Schliesslich schlummert er ein, wird aber dann wiederholt durch eine singende Stimme aufgeschreckt, welche ihm zu seinem Entsetzen seine bevorstehende Hinrichtung verkündigt.

Weit besser als die tragische gelang Cicognini die komische Wirkung. Sein *servo sciocco* wird im allgemeinen seiner Aufgabe viel mehr gerecht als der spanische *gracioso.* Gerade in der Ausarbeitung der komischen Rollen legt unser Dichter die grösste Selbständigkeit an den Tag, und dieser Teil seiner dramatischen Tätigkeit bildet einen der Gründe für die bedeutenden Erfolge, welche er im 17. Jahrhundert erzielte. Dass seine *commedie* bei seinen Zeitgenossen sich grosser Beliebtheit erfreuten, geht aus den zahlreichen Aus-

gaben seiner Dramen, den Lobreden der Herausgeber und — aus den vielen ihm fälschlich beigelegten Stücken deutlich hervor.

Die wichtige Stellung aber, welche seine Dramen auch nach seinem Tode in der Geschichte des Theaters lange Zeit hindurch im In- und Auslande eingenommen haben, soll durch das folgende Kapitel veranschaulicht werden.

## § 5. Übersetzungen, Bearbeitungen, Nachahmungen.

(Nach den beiden Gruppen und alphabetisch nach den italienischen Titeln der Stücke geordnet. Bei mehrfacher Bezeichnung ein und desselben Stückes wird nur derjenige Titel genannt, der in Abschnitt IV, § 1, pag. 27 ff. in dem Verzeichnisse der Dramen an erster Stelle angeführt wird).

### A. Die echten Stücke.

#### I. Deutsch.

*Adamira.*

Anon.: *Comoedia* Genand Das verliebte und geliebte Ehrenbild oder die Ehren-Statue.

Vgl. Serapeum, 1866, pag. 319 ff.

Anon.: Die in eine steinerne stadua verlibte prinzesin adamira aus Nordwegen.

Vgl. Jahrb. d. D. Shakesp.-Ges., 1884, XIX, 146.

Anon.: *Statua*, Oder: die in ein Marmorsteinernes Bild verliebte Princeszin Adamira. Zweimal aufgeführt in Dresden, 1684 und 1689, in Graz 1708.

Das Personenverzeichnis und ein „Kurtzer Summarischer Inhalt“ ist auf einem in der Kgl. Bibliothek zu Kopenhagen befindlichen Anschlagzettel der Truppe der Witwe Velten enthalten, wo das Stück ausdrücklich als eine dem berühmten italiänischen Meister Cicognini entlehnte „Haupt-Action“ bezeichnet wird. Die „Haupt-Action“ weicht nur wenig von Cicogninis Schauspiel ab. Nur einige, meist untergeordnete Personen haben die Namen gewechselt. Bei Cicognini spielt



das Stück in Schweden, in *Nicosia*, in der deutschen Bearbeitung ist der Schauplatz nach Italien und Spanien verlegt.

Vgl. Heine, Johannes Velten, 1887, S. 30 u. 58. Heine, Das Schauspiel, 1889, S. 11, 1.

*Alessandro.*

Anon.: Alexander's und Roxanen's Heyrath. Oper. Cölln a. d. Spree 1708.

Vgl. Gottsched, Nöthiger Vorrat usw., I, 281. Meissner, Die englischen Komödianten usw. Jahrb. d. D. Shakesp.-Ges., 1884, S. 145ff., No. 115. Dessoff, Über englische, italienische und spanische Dramen usw. Koch's St., 1901, I, S. 436.

Meissner hält das Stück für identisch mit dem nachstehend angeführten.

Anon.: Der sich mit des königs der barbarien tochter vermehlente König alexander.

Vgl. Dessoff, Über englische usw. S. 436.

*Amori di Alessandro e di Rossane.*

Das zuletzt erwähnte, von einem Anon. verfasste deutsche Stück kann ebensogut auf die *Amori di Alessandro e di Rossane* zurückgehen. Doch ist es überhaupt nicht sicher, ob es Cicognini nachgeahmt ist.

*Don Gastone.*

Drey, Michael Daniel. Von Don Gaston von Mongado, eine spanische begebenheit, wirt sonst genandt der streit zwiszen Ehr undt Liebe. Lüneburg 1666.

Vgl. Dessoff, Über spanische, italienische und französische Dramen in den Spielverzeichnissen deutscher Wandertruppen, Koch's Z. 1891, IV, 6, nach Archivalische Nachrichten über die Theaterzustände von Hildesheim, Lübeck, Lüneburg im 16. und 17. Jahrhundert, S. 99 ff. und Creizenach, Die Schauspiele der englischen Komödianten, S. XXX f.



Anon.: Der getreue, falsche und simulierende Freund samp der standmüttigen Liebe.

Vgl. Dessoff, Koch's St. 1901, I, 435 ff.

*Le Gelosie Fortunate del Principe Don Rodrigo.*

Künickhl und Christoph Blimsel: Comoedia von der Glüeckseligen Eyfersucht Zwischen Rodrich vndt Delomira von Valenza. Ein Königliches Werckh Erstlichen gemacht Von Herrn Doctor Hiacinto Andrea Cicognini auss Florentz in Italienischer sprach, Itzo aber in Hochteutscher sprach, auss der Italianischen Vbersetzt von Ihr Gnad: H: H; N. N. Künickhl. Verbessert aber vndt Zierlicher in hochteitscher sprach gegeben durch Christoph Blimsel, Poet, Vndt Ertzfürstl: Comaediant. Im Jahr 1662 zu Inspruckh.

Ferner aufgeführt in Altenburg 1671, Lüneburg 1680, Frankfurt 1741 (durch Wallerotty).

Vgl. Serapeum, 1866, 319, VI. Bolte, Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert, 1895, S. 120, No. 46.

Anon.: Glückliche Eifersucht Don Roderichs von Valenza. Erhalten in der Wien. Hds. 13229, welche aus dem Besitz der Maria Elendsohnin stammt. Ist wahrscheinlich mit obigem Stücke identisch.

Auf dem Repertoir von Dresdener Hofkomödianten 1671 und 1679, von Velten 1690.

Vgl. Heine, Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched, 1889, pag. 36, Anm. 201.

*Il Giasone.*

Anon.: Comoedia genandt: Der durchläuchtige Schiffadmiral Jason Oder Das bezauberte güldene Flüss.

Vgl. Serapeum 1866, S. 320, IX.

*Marienne.*

Anon.: Das grosse Ungeheuer oder der eifersüchtige Herodes.

Anon.: Vier Fürsten [Vierfürst] Herodes.

Beide Stücke sind wohl mit einander identisch. Sie wurden aufgeführt in Dresden (von den Hamburgischen Komödianten) 1674 und 1688.



Vgl. Landau, Die Dramen von Herodes und Mariamne. Koch's Z. 1895. N. F. VIII, 279 ff.

*L'Orontea.*

Anon.: Die durchleuchtige Oronthea Königin von Aegypten [Nebentitel: Die grosse Königin Orontea]. Deutsche handschr. Übersetzung. Aufgeführt in Dresden 1660. Vgl. Serapeum 1866, S. 320, XIV. Bolte, Das Danziger Theater usw. 1895, S. 120. No. 45.

II. Französisch.

*Adamira.*

[Gueulette:] *Adamire ou La Statue de L'Honneur.* Paris, Coustelier 1718. In Tome II des Nouveau Théâtre Italien. Aufgeführt von den italienischen Schauspielern am 13. Dezember 1717 in Paris.

Das Stück ist sowohl in italienischer wie in französischer Sprache gedruckt, und zwar steht links der italienische, rechts der französische Text, der sich teils als freie Übersetzung der italienischen Fassung, teils als Erweiterung derselben erweist. Der italienische Teil ist aber nicht etwa, wie im Dictionnaire des Théâtres de Paris (I. 17) der Gebrüder Parfaict zu lesen steht, die von Cicognini verfasste Tragikomödie, sondern eine sehr freie Nachahmung derselben in 5 statt, wie im Originale, 3 Akten. Wie der italienische Text enthält auch die französische Übertragung ganze Szenen, die in der Form der Stegreifkomödie abgefasst sind; der Verfasser lässt also in solchen Auftritten die verschiedenen Personen nicht selbst sprechen, sondern gibt eine Inhaltsangabe ihrer Gespräche oder schildert ihre Handlungen. Derselbe Band (Tome II) enthält, parallel nebeneinander laufend, *La Vita è un Sogno* und *La Vie est un Songe*, der erste (Tome I) *Il Principe Geloso* und *Le Prince Jaloux*, in derselben Anordnung. Die zwei letztgenannten französischen Stücke stehen zu ihren Paralleltexten und diese wiederum zu den entsprechenden Stücken Cicogninis in dem nämlichen Verhältnis wie es bei den oben besprochenen drei Adamiradramen bereits festgestellt worden ist.

Vgl. auch [Parfaict] *Dictionnaire des théâtres de Paris.* Paris. 1756. I, 17.

*La Forza dell' Amicizia.*

Anon.: La Force de l'Amitié. Canevas Italien.

Veronese: La Force de l'Amitié. Eine Umarbeitung der soeben angeführten dreiaktigen Stegreifkomödie in 4 Akte. Aufgeführt in Paris, 5. Februar 1748.

Vgl. [Parfaict] *Dictionnaire* usw. VII, 530.

Ob die Stegreifkomödie und Veroneses Stück auf La Forza dell' Amicizia von Cicognini sicher zurückgehen, muss jedoch dahingestellt bleiben.

*La Forza del Fato.*

Anon.: *La Force du Destin. Canevas Italien en trois actes, tiré d'une Comédie aussi en langue Italienne de Cicognini.* Aufgeführt in Paris 1719.

Diese Stegreifkomödie ist eine getreue Nachahmung des italienischen Dramas, abgesehen vom Schlusse, der im Gegensatze zur italienischen Vorlage befriedigend ausfällt.

Vgl. [Parfaict] *Dictionnaire* usw. II, 623. Bartoli, *Scenari inediti della Commedia dell' Arte.* 1880, pag. XLIII.

*Don Gastone.*

Anon.: *Don Gaston De Moncade, Tragi-Comédie Italienne.* Aufgeführt in Paris am 2. November 1718.

Vgl. [Parfaict] *Dictionnaire* usw. III, 12, der behauptet, dass das italienische Stück auf das gleichnamige Drama von Lope de Vega zurückgehe. Ob dem tatsächlich so ist, lässt sich nicht feststellen, da uns von dem spanischen Dichter kein Stück unter diesem Titel bekannt ist.

*Le Gelosie Fortunate del Principe Don Rodrigo.*

Molière: *Don Garcie de Navarre ou Le Prince Jaloux, comédie héroïque en cinq actes.*

Hier sei jedoch ausdrücklich bemerkt, dass man sich hüten muss das französische Lustspiel als eine Nachahmung des italienischen zu betrachten. L. Petit de Julleville in seiner *Histoire de la Langue et de la Littérature française,* Tome V, pag. 15 stellt Molières wahres Verhältnis zu Cicognini fest, wenn er sagt: *Il n'est pas non plus douteux qu'il* (d. h.

Molière) *a pris dans Le Gelosie Fortunate del Principe Rodrigo, d'André Cicognini, le scenario de Don Garcie de Navarre, et dans Il Convitato di Pietra, du même, celui de Don Juan. Mais un scenario . . . était peu de chose aux yeux de Molière, et s'il ne devait rien de plus aux Italiens, il ne serait pas plus leur obligé qu'il n'est celui de l'Espagne pour avoir emprunté à Moreto le sujet de La Princesse d'Elide.*

Vgl. [Parfaict] *Histoire* usw. IX (Anhang), pag. 36.

Bernard: *Le Prince Jaloux, tragicomédie italienne en cinq actes* in *Nouveau Théâtre Italien.* Tome I, Paris 1718. Aufgeführt in Paris, 30. Mai 1717.

Vgl. das unter „Adamira" Bemerkte, ferner [Parfaict] *Dictionnaire* usw. IV, 242.

III. Holländisch.

*Amori di Alessandro e di Rossane.*

Velsen, B. van: *Havelijk van den grooten Alexander.*

Vgl. Dessoff, Koch's St. 1901, S. 435 ff. nach Heine, Johannes Velten 1887, S. 38.

IV. Italienisch.

*Adamira.*

Anon.: *Adamira* [*Adamire ou La Statue de l'Honneur. Tragi-comédie en 5 actes,* im *Nouveau Théâtre Italien.* Tome II. Paris. Coustelier 1718].

Vgl. auch das auf S. 129 über Adamira Bemerkte.

*Il Cipriano Convertito.*

Anon : *D. Gile schiavo del demonio.* [*Scenario* der *raccolta napoletana.*]

Vgl. Caprin, Giulio, *La commedia dell' arte al principio del secolo XVIII.*, in: *Rivista Teatrale Italiana d' Arte Lirica e Drammatica* (1905) Anno V. — Vol. 9. — Fasc. 2. Febbraio, pag. 52 ff., wonach das *scenario* unmittelbar auf Cicognini und mittelbar auf ein spanisches Stück zurückgeht. Letztere Anschauung ist unrichtig, da Cicogninis Schauspiel nicht, wie man früher glaubte, eine Nachahmung von Calderons *Mágico prodigioso* ist, sondern vermutlich einen der *Legenda Aurea* entlehnten Stoff behandelt.

Vgl. Krenkel, Klassische Bühnendichtungen der Spanier, II. 1885, S. 106 ff.

*La Forza del Fato.*

Anon.: *La Forza del Fato,* [*scenario*] *tratto da una Commedia del Cicognini.*

Vgl. Bartoli, *Scenari inediti della Commedia dell' Arte. Firenze.* 1880, pag. XLIII.

*Don Gastone.*

Anon.: *Don Gastone de* (?) *Moncada.* [*Scenario* der *raccolta napoletana.*] Aufgeführt von Luigi Riccoboni in Paris zwischen 1716 und 1719.

Vgl. Caprin, *La commedia dell' arte al principio del secolo XVIII.* 1905, pag. 52 ff.

*Le Gelosie Fortunate del Principe Don Rodrigo.*

Anon.: *Il Principe geloso.* [*Scenario* der *raccolta napoletana.*] Aufgeführt von Luigi Riccoboni in Paris zwischen 1716 und 1719.

Vgl. Caprin, *La commedia dell' arte* usw., pag. 52 ff.

Anon.: *Il Principe Geloso* [*Commedia*] im *Nouveau Théâtre Italien.* Tome I. Paris Coustelier 1718.

Auch hier gilt das auf S. 129 Gesagte.

B. Die unechten Stücke.

I. Deutsch.

*La Moglie di quattro Mariti.*

Schwiger, Jakob: *Ermelinde* oder die viermal Braut. Ein Mischspiel. Rudolstadt in 4 1665 und Jena 1665. Auch unter folgenden Titeln aufgeführt: Die viermal Braut Elinde — Der verliebte Sekretarius oder: Die viermahlige Braut — Die wunderbaren Glücks- und Unglücksfälle der verstossenen Königin Ermelinda, und zwar am 6. Nov. 1741 und am 7. und 8. März 1742.

Vgl. Gottsched, Nöthiger Vorrat, I, 218. Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst etc. 1882, S. 458 und 466. Meissner, Die englischen Komödianten usw. 1884, S. 145. No. 95. Farinelli, Spanien und die spanische Literatur usw. Koch's Z. 1892, V, S. 188. Dessoff, Über

spanische, italienische und französische Dramen usw. Koch's Z. 1891, IV, 3.

*Il Principe Giardiniero.*

Anon.: Der durchlauchtigste Gärtner [oder] Der durchlauchtige Gärtner oder die auf den Thron erhobene Weisheit und Tugend. Aufgeführt am Dresdener Hofe 18. Februar 1677 und zu Frankfurt am Main 29. Mai 1741. Dessoff hält es für wahrscheinlich, dass diese Komödie auf Cicognini's Stück zurückgeht. Aus dem Spielverzeichnisse führt Dessoff den Diener Bocco an, dessen Herr der als Gärtner verkleidete Prinz Federigo ist. Bei Cicognini heisst der Pseudogärtner Principe Oderigo, sein Diener aber Bacocco. Durch diese Übereinstimmung erscheint die Richtigkeit von Dessoff's Vermutung fast sicher erwiesen.

Vgl. Dessoff, Koch's Studien 1901, S. 435 ff.

M. Gabriele Martiano: *Il Rè Giardiniero* oder der in einen Gärtner verkleidete König, in einer moralischen Komödie vorgestellet und in drei Actus abgetheilet von —, zu Wittenberg; aus dem Italiänischen in's Teutsche übersetzt durch einen von dessen Scholaren (Leipzig 1711).

Der Scholare wird also wohl lediglich die Übersetzung geliefert, Martiano aber diese für die deutsche Bühne bearbeitet haben. Ob das Stück wirklich auf Cicognini zurückgeht, kann freilich mit Sicherheit nicht festgestellt werden.

Vgl. Dessoff, Koch's St. 1901, S. 435 ff. nach Gottsched, Nöthiger Vorrat II, 266.

*Il Tradimento per l'Onore.*

Anon.: Ehrliche verräther, Der bereuente recher, bluttige malzeit, Aloisia von iren Mann erstochen, Amor der Tyrann oder Die bereuete Rache.

Alle sechs Titel beziehen sich auf ein und dasselbe Stück.

Vgl. Wagner, Serapeum 1866, pag. 320, XIII. Meissner, Jahrb. d. D. Shakesp. Ges. 1884, S. 141 ff. N. 60. N. 160. Dessoff, Koch's St. 1901, I, 435 ff.

*La Vita è un Sogno.*

Anon.: Prinz Sigismondo, Dresden 1674.



Vgl. Dessoff, Koch's St. 1901, I, 435 ff.: Geht wahrscheinlich nicht auf Calderon, sondern auf Cicognini zurück, da der Name des Prinzen der italienischen und nicht der spanischen Form entspricht.

Anon.: Der weise König Basilius, sonst genannt der traumhafte Prinz. Eine Haupt- und Staatsaction. Hamburg. 1721.

Vgl. Breymann, Die Calderon-Literatur 1905, S. 94: Geht vielleicht auf eine italienische Vorlage zurück.

Anon.: [Scharffenstein]: Das Leben | als | ein Traum | In einem Schauspiel vorgestellet. | Aus dem Italiänischen übersetzt, | Und mit poetischer Feder entworffen |. Strassburg. 1750.

Auf der linken Seite steht der der Übersetzung des Gueulette entnommene französische Text, auf der rechten der deutsche. Scharffensteins Behauptung, sein Schauspiel sei aus dem Italienischen übersetzt, ist unwahr, in Wirklichkeit folgt er dem französischen Texte. Das tut er auch in der nachstehend angeführten, 10 Jahre später erschienenen 2. Ausgabe.

Scharffenstein, M. Jul. Friedrich: Das menschliche Leben ist ein Traum. In 5 Acten, aus dem Italienischen übersetzt und in deutsche Verse gebracht von — — — Strassburg. 1760. Abgedruckt in: Die deutsche Schaubühne zu Wien nach alten und neuen Mustern. Wien 1761. 9. Bd. (Theil). Neu aufgelegt ibd. 1765. 8. Bd. Aufgeführt auf dem k. k. privilegierten deutschen Theater zu Wien 1770.

Vgl. für Scharffenstein: Breymann, Die Calderon-Literatur 1905, S. 95 u. 96.

II. Französisch.

*Convitato di Pietra.*

Übersetzung von Biancolellis *Il Convitato di Pietra.* [*Scenario*] Aufgeführt in Paris 1717 und abgeändert 1743.

Vgl. Bartoli, *Scenari inediti* usw., 1880, pag. XXXV. Farinelli, *Don Giovanni. Note Critiche.* Giorn. Stor. d. lett. it. (1896) XXVII, pag. 44: Das *scenario* müsse auf Cicogninis Stück zurückgehen, *non si potrebbero in altro modo*

*spiegare le analogie sorprendenti fra lo scenario ed il dramma, spiegabili solo col fatto che il primo è basato sul secondo.*

Dorimond: *Le Festin de Pierre ou le Fils Criminel, tragicomédie.* 1659 gedruckt. Geht mittelbar auf Cicognini zurück, da es eine getreue Nachahmung der erwähnten Stegreifkomödie ist. Aufgeführt 1659.

Vgl. Farinelli, op. cit., pag. 49.

De Villiers: *Le Festin de Pierre ou le Fils Criminel, tragicomédie, traduit de l'Italien en François.* Aufgeführt im Hôtel de Bourgogne in Paris 1659. Gedruckt 1660. Geht auf die italienische Stegreifkomödie und auf das Drama des Dorimond zurück, mittelbar also in beiden Fällen auf Cicognini. Die Hinzufügung *traduit de l'Italien en François* ist wegen der gleichzeitigen Abhängigkeit De Villiers' von Dorimond halb wahr, halb falsch und erfolgte deswegen, weil De Villiers auf diese Weise das Publikum über die zahlreichen Entlehnungen aus Dorimond hinwegzutäuschen hoffte.

Vgl. Farinelli, op. cit., pag. 50; Bartoli, op. cit., pag. XXXV.

Molière: *Don Juan ou Le Festin de Pierre. Comédie en cinq actes.* Paris. 1665.

Molière geht im allgemeinen sehr selbständig vor, lehnt sich aber an einzelnen Stellen einerseits an Tirso de Molinas *El Burlador de Sevilla*, andererseits aber auch an Cicogninis *Convitato di Pietra* an, so z. B. an die 12. und 13. Szene des II. Aktes, wo Don Juans Diener in einem Selbstgespräch über seinen Herrn schimpft und von diesem hiebei überrascht wird.

Vgl. Simone-Brouwer, Don Giovanni, 1894, pag. 31 ff.; Petit de Julleville, Hist. usw., 1898, pag. 15; Bethge, Zur Technik Molière's, in Körting's Zeitschr. f. frz. Spr. u. Lit., 1899 S. 285, III, nach Despois Ménard, Œuvres de Molière, 1873—1893, Tome V, pag. 23.

*Il Cornuto nella Propria Opinione.*

*Anon.: *Arlequin Cocu Imaginaire. (Il Cornuto per Opinione.) Canevas Italien en trois actes.* Aufgeführt in Paris am 10. Nov. 1716.



Vgl. [Parfaict] *Dictionnaire* usw., Tome I, pag. 209, wo es weiter heisst: *On dit que Molière a tiré de cette pièce le sujet de son „Cocu Imaginaire"; si cela est vrai, on peut dire que l'original n'a pas eu le même succès que la copie, car cette Comédie n'a pas été reprise depuis.*

Molière: *Sganarelle ou le cocu imaginaire.* Comédie 1660.

Nach der soeben erwähnten Stelle Parfaicts ist es nicht ausgeschlossen, dass Molières Lustspiel auf die Stegreifkomödie und nur mittelbar auf das verloren gegangene Stück von Cicognini zurückgeht.

*L'Onorata Povertà di Rinaldo.*

Anon.: *Renaud de Montauban, ou Le Sujet Fidelle ou (l'Honnorata pauverta* [sic!]), *Canevas Italien en trois actes.* Aufgeführt in Paris, 6. April 1717.

Vgl. [Parfaict] *Dictionnaire* usw., IV, 417: *Cette pièce est tirée de la Tragi-comédie Espagnole de Lopés de Vega, intitulée „Las probeças* [sic!] *de Reynaldos".* Parfaict oder wer sonst die Notiz verfasste, dürfte, den Orthographiefehlern nach zu urteilen, schwerlich einen Vergleich des *canevas* mit dem Stücke Lope de Vegas angestellt haben. Deshalb kann das *canevas* ebensogut auf das Pseudocicogninische Stück zurückgehen.

*La Vita è un Sogno.*

Gueullette, Thom. Simon: *La vie est un songe.* Paris 1716. Abgedruckt 1718 [im *Nouveau Théâtre Italien*], 1735 und 1789. Aufgeführt im *Théâtre Italien* in Paris am 10. Februar 1717.

Vgl. das unter *Adamira* auf S. 129 Bemerkte, wonach Parfaicts [*Dictionnaire* usw., VI, 183] Angaben zu berichtigen sind.

Vgl. ferner Breymann, Die Calderon-Lit., 1905, S. 94, 124 u. 125.

Boissy, Louis de: *La vie est un songe. Comédie héroïque en 3 actes, en vers libres* 1732. Aufgeführt im *Théâtre italien* in Paris, November 1732.

Ist eine Nachahmung des eben genannten Stückes.

Vgl. [Parfaict] *Dictionnaire* usw., VI, 183. Breymann, Die Calderon-Literatur, 1905, S. 125.

**Anon.** [Scharffenstein]: ***La vie | est | Un Songe, | Tragi-Comedie | traduite de l'italien | à Strasbourg***, MDCCL.

Vgl. Breymann, Die Calderon-Lit., S. 94 und das auf S. 124 u. 125 Bemerkte.

## III. Italienisch.

*Caduta del Gran Capitan Belisario.*

Goldoni: Belisario. *Tragedia*, 1734.

Lehnt sich nur ganz allgemein an die Cicognini zugeschriebene Tragödie an.

Vgl. Belloni, *Intorno a una Tragedia del Goldoni in Raccolta di Studii Critici.* Firenze 1901, pag. 77 ff.; Concari, *Il Settecento* [1905], pag. 108.

*Convitato di Pietra.*

Biancolelli: *Il Convitato di Pietra* [*scenario*].

Ist dem Cicognini zugeschriebenen Drama nachgeahmt.

Vgl. Bartoli, *Scenari inediti* usw., 1880, pag. XXXV, ferner das auf S. 134 Bemerkte und Farinelli, *Don Giovanni. Note Critiche.* Giorn. stor. d. lett. it. (1896), XXVII, pag. 44.

Goldoni: *D. Giovanni Tenorio o sia Il Dissoluto. Commedia Di Cinque Atti In Versi.* 1735.

Wie Goldonis Belisario ist auch dieses Stück eine nur ganz freie, auf die Grundzüge der Handlung beschränkte Nachahmung der unter Cicogninis Namen erschienenen Tragödie.

Vgl. Farinelli, *Don Giovanni* usw., 1896, pag. 75; Belloni, *Intorno a una Tragedia* usw., 1901, pag. 78 u. 79.

*Il Cornuto nella Propria Opinione.*

Anon.: *Il cornuto per opinione* [*scenario* aus dem XVIII. Jahrhundert]. Geht vielleicht mittel- oder unmittelbar auf das Pseudocicogninische Stück zurück.

Vgl. Bartoli, *Scenari inediti* usw., pag. XXXV ff.

*Il Maritarsi per vendetta.*

Goldoni: *Enrico* [*Rè di Sicilia*]. *Tragedia Di Cinque Atti In Versi.* 1736.



Nach Belloni (*Intorno a una Tragedia* usw., pag. 77 ff.) ist es höchstens im Anfange der Tragödie möglich ihre Abhängigkeit von *Il Maritarsi per Vendetta* Szene für Szene zu verfolgen. Immerhin weise aber dieses Stück eine *strettissima parentela* mit dem *Enrico* auf.

*L'Onorata Povertà di Rinaldo.*

Anon.: *L'Honnorata pauverta* [sic!] [*scenario*].

Vgl. [Parfaict] *Dictionnaire* usw., IV, 417 und das auf S. 136 Bemerkte.

Goldoni: *Rinaldo di Montalbano. Commedia Di Cinque Atti In Versi.* 1736.

Hier gilt das bereits über Goldonis *Belisario* und *Enrico* weiter oben Bemerkte.

*La Vita è un Sogno.*

Anon.: *La Vita è un Sogno.* [*La Vie Est Un Songe. Tragi-Comédie en 5 actes* im *Nouveau Théâtre Italien.* Tome II. Paris. Coustelier. 1718.]

Vgl. S. 136 und das auf S. 129 über *Adamira* Bemerkte.

## IV. Russisch.

*Il Tradimento per l'Onore.*

Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts wurde in Moskau die russische Bearbeitung von „Der Verräther aus Ehre" aufgeführt, ein deutsches Stück, das wiederum auf Cicognini zurückgeht.

Vgl. Wesselofsky, Einflüsse usw., 1876, S. 53. Wesselofsky verwechselt Giacinto Andrea Cicognini mit seinem Vater. Wie Belloni (Il Seicento, S. 267 [Vgl. das auf S. 23 Bemerkte]) urteilt auch Wesselofsky sehr günstig über das Stück, das dem sonstigen Charakter des Repertoires, dem es angehöre, nicht entspreche.

Druck von Max Schmersow, Kirchhain N.-L.



23. Heft: The Valiant Welshman by R. A. Gent. Nach dem Drucke von 1615 herausgegeben von Dr. Valentin Kreb. Mk. 4.—.
24. Heft: Beiträge zur Kenntnis des Einflusses Seneca's auf die in der Zeit von 1552 bis 1562 erschienenen französischen Tragödien. Von Dr. Karl Böhm. Mk. 4.—.
25. Heft: Die Wielandsage in der Literatur. Von Dr. P. Maurus. Mk. 5.—.
26. Heft: Das politische und religiöse Tendenzdrama des 16. Jahrhunderts in Frankreich. Von Dr. Fritz Holl. Mk. 5.50.
27. Heft: Shelley's Verskunst dargestellt von Dr. Armin Kroder. Mk. 5.50.
28. Heft: Guillaume Budé's de L'Institution du Prince. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissancebewegung in Frankreich von Dr. Milosch Triwunatz. Mk. 2.80.
29. Heft: Das Verhältnis Thomas Middleton's zu Shakspere. Von Dr. Hugo Jung. Mk. 2.80.
30. Heft: François Habert und seine Übersetzung der Metamorphosen Ovids. Von Dr. August Leykauff. Mk. 3.25.
31. Heft: Die altenglischen Dialoge von Salomon und Saturn. Von Dr. phil. Arthur Ritter von Vincenti. Mk. 3.60.
32. Heft: Die poetische Personifikation in den Jugendschauspielen Calderon's. Von Dr. Ernst Lindner. Mk. 4.—.
33. Heft: Richard Flecknoe. Eine literarhistorische Untersuchung von Dr. Anton Lohr. Mk. 3.25.
34. Heft: Der Einfluss von Ariost's Orlando furioso auf das französische Theater. Von Dr. Th. Roth. Mk. 5.80.
35. Heft: Die Figur des Geistes im Drama der englischen Renaissance. Von Dr. Hans Ankenbrand. Mk. 2.60.
36. Heft: Das Tier in der Dichtung Marots. Von Dr. Jos. Mensch. Mk. 2.80.
37. Heft: Die Fabel von Artreus und Thyestes in den wichtigsten Tragödien der englischen, französischen und italienischen Literatur. Von Dr. Franz Jakob. Mk. 4.—.
38. Heft: Spensers Belesenheit. Von Dr. Wilh. Riedner. Mk. 3.20.
39. Heft: Das Märchen von Amor und Psyche. Von Dr. B. Stumfall. Mk. 5.—.
40. Heft: Jean de La Taille und sein Saül le furieux. Von Dr. A. Werner. Mk. 3.60.
41. Heft: Die Magie im französischen Theater des 16. und 17. Jahrhunderts. Von Dr. Ernst Friedrich. Mk. 3.40.

# Die Phonetische Literatur von 1876—1895.

Eine bibliographisch-kritische Übersicht

von

**H. Breymann.**

11 Bogen. Mk. 3.50.

